اردو میں تمثیل نگاری

منظر اعظمی



اُردو میں تمثیل نگاری

اُردو میں تمثیل نگاری

مَنظَر اعظمی



انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دلّی

سِلسلۂ مطبوعات انجمن ترقی اردو ہند نمبر ۱۴۱۵

©

سنۂ اشاعت : ——— ۱۹۹۲ء

اشاعت : ——— دوم

قیمت : ——— ۷۳ روپے

بہ اہتمام : ——— شمیم جہاں

تزئین کار : ——— انیس احمد

طباعت : ——— ثمر آفسٹ پرنٹرز، نئی دلی

ISBN 81-7160-035-2

BOOK DEPOT BRANCH:
ANJUMAN TARAQQI URDU (HIND)
URDU BHAWAN, 2ND FLOOR,
CHOWHATTA, PATNA-800-004.

Head Office:
ANJUMAN TARAQQI URDU (HIND)
URDU GHAR, ROUSE AVENUE,
NEW DELHI - 110 002

فہرست

عنوانات	صفحہ نمبر

عنوانات	صفحہ نمبر

پانچواں باب ۲۲۶

عنوانات	صفحہ نمبر

عنوانات	صفحہ نمبر
برج بانو	۳۴۸
رتن سنگھ کی علامتی کہانیاں	۳۵۱
خواجہ احمد عباس کی "ایک لڑکی سات دیوانے"	۳۵۴
نواں باب	۳۵۶
تمثیل نگاری کا جائزہ	"
تمثیل نگاری کی دشواریاں	۳۵۷
تمثیل کا موضوع اور اسلوب	۳۵۹
تمثیل کا عمومی استعمال	"
اردو تمثیلی تخلیقات پر تبصرہ	۳۶۰
مشرقی اور مغربی تمثیلوں کا فرق	۳۶۱
تمثیل نگاری کا مستقبل	۳۶۴
اُردو تمثیلی تخلیقات کی فہرست	۳۶۶
رسائل و جرائد	۳۷۱

حرفِ آغاز

کچھ حضرات کا خیال ہے کہ بعض دوسری اصنافِ سخن کی طرح اُردو نے تمثیل نگاری مغربی ادب سے مستعار لی ہے، یہ حقیقت نہیں ہے۔ کیوں کہ اردو میں تمثیل نگاری کی روایت بہت قدیم ہے۔ اب تک کے دستیاب اردو نثری کارناموں میں "سب رس" سب سے پہلی اردو تمثیل ہے۔ جسے مُلّا وجہی نے ۱۰۴۵ھ میں لکھا تھا۔ منشی غلام شاہ بھیک نے محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی کی نثری تصنیف قصۂ "حسن و دل" کا ۱۸۰۱ء میں اردو ترجمہ کیا تھا۔ ۱۲۷۵ھ اور ۱۲۷۹ھ کے درمیان رجب علی بیگ سرور نے "گلزارِ سرورؔ" کے نام سے ایک تمثیل لکھی۔ ظاہر ہے کہ اس طویل عرصے میں اور بھی بہت سی منظوم اور نثری تمثیلیں لکھی گئی ہوں گی، جو دست بردِ زمانہ کی نذر ہو گئیں۔

اُردو نے انگریزی سے تمثیل نگاری کا فن تو مستعار نہیں لیا، لیکن اردو پر انگریزی تمثیل نگاری کا خاصا اثر ضرور ہوا۔ جب اردو میں انگریزی سے مختلف فنون کی کتابوں کا ترجمہ شروع ہوا تو انگریزی تمثیلوں کا بھی ترجمہ کیا گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو میں بھی انگریزی انداز کی تمثیلیں لکھی جانے لگیں۔ اردو میں اس انداز کی غالباً سب سے پہلی تمثیل مولوی کریم الدین کی "خط تقدیر ہے" جو ۱۸۶۲ء میں مطبع پنجابی لاہور سے شائع ہوئی تھی۔

مولانا محمد حسین آزاد نے ایڈیسن اور جانسن کے مضامین کو بنیاد بنا کر نیرنگ خیال

تصنیف کی۔ سرسید کے بعض مضامین پر انگریزی تمثیل نگاری کا واضح اثر ہے۔ اسی طرح سید احمد دہلوی کی "کنزالفوائد" سید غلام حیدر خاں کی "فسانہ معقول" مولوی سید نظام الدین کی "عقل وشعور" اور ڈاکٹر نذیر احمد کے ناول انگریزی تمثیل نگاری سے متاثر ہیں۔ اگرچہ یہ سب تصنیفات مکمل تمثیل کی تعریف پر پوری نہیں اُترتیں۔

اردو میں تمثیل نگاری کی اتنی قدیم روایت ہوتے ہوئے بھی اس صنفِ سخن پر وہ توجہ نہیں دی گئی جس کی وہ مستحق تھی۔ چند مضامین کے علاوہ اُردو میں اس موضوع پر کچھ نہیں تھا۔ ڈاکٹر منظر اعظمی نے پروفیسر گیان چند جین کی نگرانی میں اُردو تمثیل نگاری کے موضوع پر تحقیقی مقالہ لکھا، جس پر جموں یونیورسٹی سے انھیں پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری ملی۔

تمثیل نگاری کے موضوع پر اُردو میں یہ پہلی کتاب ہے، جسے شائع کرنے کا فخر انجمن ترقی اُردو ہند کو حاصل ہے۔ ڈاکٹر منظر اعظمی نے اس موضوع کے تمام اہم پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ پہلا باب تمثیل نگاری کے فن پر ہے۔ تقریباً ڈیڑھ سو صفحات میں اعظمی صاحب نے اس فن کی تمام خصوصیات کا اس طرح تفصیلی جائزہ لیا ہے کہ یہ باب بجائے خود ایک کتاب بن گیا ہے۔ انھوں نے اس سلسلے میں عربی، فارسی، انگریزی وغیرہ میں تمثیل نگاری کی فنی روایات کا جائزہ لیا ہے؛ اور تمثیل نگاری کے تمام اصول اور خصوصیات وضاحت سے بیان کی ہیں۔

اردو کی سب سے پہلی تمثیل "سب رس" کے ماخذوں پر اعظمی صاحب نے بڑی مدلل بحث کی ہے۔ ملّا وجہی نے کہیں بھی اپنے ماخذ کا ذکر نہیں کیا تھا بلکہ ان کا دعویٰ ہے کہ اس تمثیل کے قصّے کے موجد وہ خود ہیں، حالاں کہ اس کے شواہد موجود ہیں کہ وجہی کا ماخذ محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی کی فارسی مثنوی "دستورِ عشّاق" اور اس کا نثری خلاصہ "حسن و دل" ہے۔

اس سلسلے میں اعظمی صاحب نے کرشن مشر کا بھی ذکر کیا ہے جس نے فتاحی سے قبل سنسکرت میں پربودھ چندرودے کے نام سے یہ قصّہ لکھا تھا۔ اس ماخذ کا ذکر اردو میں پہلی بار ڈاکٹر نورالسعید اختر نے کیا تھا۔ اعظمی صاحب نے فتاحی کے پربودھ چندرودے سے استفادے کے امکان پر بہت عالمانہ بحث کی ہے۔

اردو میں ایسی نثری اور منظوم تحریریں خاصی تعداد میں ہیں جن پر تمثیل ہونے کا

گمان ہوتا ہے۔ اعظمی صاحب نے ان تحریروں کا جائزہ لے کر ثابت کیا ہے کہ یہ تحریریں تمثیلیں نہیں ہیں اور اسی سلسلے میں اپنے دلائل بھی پیش کیے ہیں۔

اگرچہ "اردو میں تمثیل نگاری" اس موضوع پر اردو میں پہلی کتاب ہے، لیکن یہ خوشی کی بات ہے کہ نقشِ اوّل کی تمام خرابیوں سے پاک ہے۔

میری نظر میں اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ تحقیق اور تنقید کا بہترین امتزاج ہے۔

خلیق انجم

پیش لفظ

میرا یہ تحقیقی مقالہ ۱۹۷۷ء میں پہلی بار چھپا تھا۔ اس وقت سے اب تک تحقیقی یا علمی نکتۂ نظر سے مجھے اس میں کسی اضافے یا تبدیلی کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ البتہ اہلِ علم نے اس کی جس طرح پذیرائی کی اس سے مجھے کافی حوصلہ ملا۔ ہاں میں یہ ضرور محسوس کر رہا تھا کہ مختلف جگہوں پر کتابت کی غلطیاں ہیں اور کہیں کہیں اقتباسات ضرورت سے زیادہ ہیں۔ ایک چیز یہ بھی تھی کہ پہلے اس خیال کے تحت کہ کسی موضوع، شخص یا تصنیف سے متعلق زیادہ سے زیادہ معلومات اکٹھا کر دی جائیں۔ اب مناسب معلوم ہوا کہ محض تمثیل کو ذہن میں رکھ کر باقی معلومات سے صرفِ نظر کر لیا جائے، یا جو معلومات دوسری کتابوں مثلاً "سب رس کا تنقیدی جائزہ" وغیرہ میں موجود ہیں، ان کو اس میں سے اس طرح نکال لیا جائے کہ موضوع سے متعلق مباحث اور ان کے ربط و تسلسل میں کوئی فرق نہ پڑے۔ اس پہلو سے اب یہ دوسرا ایڈیشن حاضر خدمت ہے۔ اب ادھر انجمن کی کتابت و طباعت کا معیار بہت بلند ہو گیا ہے۔ انجمن ترقی اردو (ہند) کی اس کوشش اور میرے اس عمل سے جس کا ذکر ہوا اس کتاب کی کیا صورت بنتی ہے، اس کا فیصلہ تو اہلِ نظر ہی کریں گے۔ لیکن میں بہر حال مطمئن ہی نہیں ڈاکٹر خلیق انجم اور ان کے ساتھیوں کا تہہ دل سے شکر گزار بھی ہوں کہ انھوں نے مجھ کم علم کی ہر طرح سے ہمت افزائی میں کوئی کمی باقی نہیں رکھی۔

نیاز کیش
منظر اعظمی

۱۲۔ مارچ ۱۹۸۸ء

پہلا باب

تمثیل نگاری کیا ہے

انسان نے جب سے بولنا سیکھا، داستان گوئی بھی اسی وقت سے شروع ہوئی اور اس کا داخلی اور خارجی زندگی کا شعور جیسے جیسے بڑھتا اور پھیلتا گیا قصّہ گوئی کا اُفق بھی اسی قدر وسیع رنگین اور لطیف ہوتا گیا۔ ابتداً اس نے اپنے ذاتی تجربوں کی بنیاد پر قوّتِ واہمہ کے نئے خاکوں میں رنگ بھرے، اور جو چیزیں اس کی قوّتِ فہم کی گرفت سے باہر رہیں، ان کو ایک فوق العادت شکل دے کر اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کیا، لیکن یہ افسانہ طرازیاں "زیبِ داستاں" سے آگے نہ بڑھ سکیں۔ ان میں کوئی تہہ داری نہیں تھی۔ ان کی معنوی سطح سپاٹ اور بے رنگ تھی۔ اس کے بعد اس کے ذہن نے اخلاقی تصوّرات اور حیات و کائنات کی متعدّد گتھیوں کو جو اس کے ذاتی تجربے کی دسترس سے باہر تھیں، ایک قابلِ فہم طریقے سے پیش کرنے کا اسلوب تلاش کر لیا۔ ایسا اسلوب جو گہری معنویت کا حامل تھا، یعنی جانوروں یا بے جان اشیا کے ذریعے کسی اخلاقی نقطے کو دل و دماغ میں بٹھانے کا فن۔ قصّہ گوئی کا یہ اسلوب قدیم فنِ داستان گوئی کا عام اسلوب تھا۔ 'پنچ تنتر کے قصّے' اور حکیم لقمان کی حکایات کے پیش تر حصّے فیبل اور پیرابیل کے انداز پر ہیں۔ آگے بڑھ کر یہی انداز تمثیل نگاری کی صورت اختیار کر گیا۔

فن کار صرف حسین چیزوں سے ہی متاثر نہیں ہوتا، بلکہ حسین اشیا کے درمیان فطری تعلق، مشابہت اور یک رنگی کا بھی احساس کر لیتا ہے اور اس احساس کے اظہار کے لیے

وہ ایک کے پردے میں دوسرے کو پیش کرتا ہے۔ خوبصورت چہرے کو پھول، جری کو شیر اور عاشق کو پروانہ کہہ کر اگر ایک طرف ان کی کسی صفت کی شدّت کو ظاہر کرتا ہے تو دوسری طرف ان کی مشترک خصوصیات یا کسی ایک خصوصیت کی بنیاد پر ایک کو دوسرے کا نام دے دیتا ہے؛ گویا وہ "حسن کی وہ تمام نیرنگیاں پیشِ نظر کر دیتا ہے جو اس چیز میں چھپی ہوئی ہیں اور جن کو ادبی نظر سے دیکھنے والا نہیں دیکھ پاتا"[۱] تشبیہہ و تمثیل افہام و تفہیم کی مشکل راہ کو آسان کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ وضعی لفظ جذبے کو ظاہر کرنے کے بجائے، محض بیان کرتا ہے اور کالنگ ووڈ کے بقول :

"بیان سے جذبات ٹھنڈے پڑ جاتے ہیں۔"

اس لیے جذبے کے اظہار، بیان کی گرمی اور اسرار کو سمجھنے کے لیے تشبیہہ و تمثیل بہتر اسلوب ثابت ہوئے ہیں۔ مشاہدۂ حق کے لیے بادہ و ساغر اور ناز و غمزہ کے لیے دشنہ و خنجر کا انداز، ارسال کو آسان تر اور افہام کو تیز تر کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوفیا نے مراحلِ سلوک اور منازلِ عشق کی تشریح و تفہیم کے لیے مثالوں اور مشابہتوں کا دامن پکڑا، اور آسمانی کتابوں اور متعدد مذاہب نے تمثیلوں اور تمثالوں کا سہارا لیا۔ بندہ نواز گیسو درازؒ کے شکارنامہ میں علامتیں اگرچہ بہت مبہم ہیں، مگر تمثیل کے انداز میں ہیں، یعنی اصطلاحاً اس کو تمثیل نہیں کہا جا سکتا مگر اس میں تمثیل کے عناصر ضرور ہیں۔

سیدھی بات ذہن و دماغ میں وہ ہلچل نہیں مچاتی جو تشبیہہ و تمثیل یا استعارے کے پردے میں کہی گئی بات مچاتی ہے۔ اسی لیے شبلی نے استعارے کو فطری طرزِ ادا کہا ہے اور اسی لیے متنبّی کہتا ہے :

"فان فی الخمر معنی لیس فی العنب۔ یعنی جو بات شراب میں ہے وہ انگور میں نہیں۔"

اسی کی طرف مولانا رومؔ، غالبؔ اور میرؔ نے بھی اشارہ کیا ہے :

---

(۱) تاریخِ جمالیات: از مجنوں گورکھپوری، ص ۱۹

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں　　گفتہ آید در حدیثِ دیگراں
(رومی)

ہرچند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو　　بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
(غالب)

دہر کا کر گلہ کہ شکوۂ چرخ　　اس ستمگر ہی سے کنایت ہے
(میر)

عطار کی "منطق الطیر"۔ فتاحی کی "دستورِ عشاق"۔ جائسی کی "پدماوت"۔ وجہی کی "سب رس"۔ محمد رضی کی "حدائق العشاق" اور جان نبین کی "پلگرمس پروگریس" سب اس اَمر کی واضح دلیلیں ہیں۔ بائبل کے اَسّی ویں زمزمے میں یہودی قوم کی نشو و نما انگور کی بیل کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔

تشبیہ

آگے بڑھنے سے پہلے ہمیں تشبیہ و استعارہ کی حقیقت بھی معلوم کر لینی چاہیے۔ کیوں کہ ان سے موضوعِ زیرِ بحث کا بڑا گہرا اور قریبی تعلق ہے اور ان سے واقف ہوئے بغیر نہ تو تمثیل نگاری ہی کا گیسوے پیچیدہ زلف آراستہ بنے گا اور نہ علامت استعارہ۔ اشارہ۔ رمز۔ کنایہ اور سرریلزم وغیرہ اور ابہام و پوشیدگی کے بحرِ ناپیدا کنار میں تمثیل نگاری کے سواحل ہی کا اندازہ ہوگا۔ علمِ بیان میں بلاغت کی سب سے اعلیٰ اور اشرف نوع تشبیہ ہے۔ اس علم کا مدار چار چیزوں پر ہوتا ہے۔

(۱) تشبیہ (۲) استعارہ (۳) مجازِ مرسل اور (۴) کنایہ۔

مولوی نجم الغنی نے "بحر الفصاحت" میں تشبیہ کی تعریف اس طرح کی ہے:

"تشبیہ لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے، اور علم بیان کی اصطلاح میں تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی جو آپس میں جُدا جُدا ہوں ایک معنی میں شریک ہونے پر اس طرح کہ بطور

استعارے کے نہ ہو اور نہ بطور تجرید کے ہو۔"(۱)

مرزا محمد عسکری "آئینہ بلاغت" میں فرماتے ہیں:

"تشبیہہ سے مطلب یہ ہے کہ دو ایسی چیزیں بیان کی جائیں جن میں کسی ایک یا زیادہ معنی میں مشارکت ہو۔ مثلاً لفظ رخسار اور پھول یا پسینہ اور گلاب وغیرہ۔ رخسار اور پھول میں رنگ کی اور پسینہ اور گلاب میں بُو کی مشارکت ہے۔"(۲)

یعنی بیان کے اسالیب میں سے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ جب کسی موصوف کے لیے کوئی صفت ثابت کرنا ہو تو اس کو ایسی چیزوں سے تشبیہہ دیتے ہیں جس میں وہ صفت واضح طور پر پائی جاتی ہو۔ اس طرح کلام میں رفعت و وضاحت اور حسن و جمال پیدا ہو جاتا ہے اور کم الفاظ میں زیادہ مطلب ادا ہو جاتا ہے۔ خصوصاً پیچیدہ بات اور مشکل مفہوم کو سمجھانا ہو تو تشبیہہ ترجمانی کا کام دیتی ہے اور کلام کو بلیغ اور بلند رُتبہ کر دیتی ہے۔ اس لیے کہ حقیقت کے مقابلے میں تشبیہہ مجاز ہے اور "المجاز ابلغ من الحقیقۃ" یعنی مجاز حقیقت سے زیادہ بلیغ ہے اور تشبیہہ جتنی زیادہ نادر اور بلیغ ہوگی۔ کلام میں اسی قدر زور اور تاثر پیدا ہوگا۔ بقول ارسطو" اچھی تشبیہات ذکاوت کا تاثر دیتی ہیں۔ انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس" کے مصنّف کے نزدیک تشبیہہ وہ ہے جس میں کسی چیز کی مثال دوسری چیز سے واضح طور پر لفظ "جیسے" وغیرہ کا استعمال کر کے دی جائے"

مولانا عبدالرحمٰن کے خیال میں:

"حقیقت و مجاز میں باہم کوئی علاقہ ہونا چاہیے۔ اگر یہ علاقہ مشابہت کا ہو تو اسے اصطلاح میں تشبیہہ کہیں گے۔"(۳)

---

(۱) بحر الفصاحت۔ ص ۹۹۹

(۲) آئینہ بلاغت۔ ص ۱۵۷

(۳) مراۃ الشعر۔ ص ۱۰۲

یعنی تشبیہہ میں دو چیزوں میں صوری اور معنوی مشابہت کا ہونا ضروری ہے ۔ اگر صوری نہ ہو تو معنوی ضرور ہی ہو۔ معنوی مشابہت یا مشارکت اگر نہ ہو محض شبہہ ہو تو تشبیہہ مضحکہ خیز چیز ہو جاتی ہے۔ مثلاً آتش کے ان اشعار میں تشبیہہ بے مزہ ہو کر رہ گئی ہے۔ اس لیے کہ ان میں کوئی معنوی مشابہت یا مشارکت نہیں ہے :-

دریائے حُسن بہرہ ہے اس شوخ و شنگ کا
مژگاں نہیں ہیں آرہ ہے پشتِ نہنگ کا
تیار رہتی ہیں صفِ مژگاں کی پلٹنیں
رخسارِ یار ہے کہ جزیرہ فرنگ کا

غرض یہ کہ مولوی جلال الدین جعفری نے "نسیم البلاغت" میں، علامہ اخلاق دہلوی نے "روحِ بلاغت" میں، منشی دیبی پرشاد سحر بدایونی نے "معیار البلاغت" میں امام بخش صہبائی نے "حدائق البلاغت" میں، مولوی ذوالفقار علی نے "تذکرۃ البلاغت" میں، اور دوسرے تمام علمائے علم بیان نے تشبیہہ کی یہی تعریف کی ہے، بلکہ ایک دوسرے سے خوشہ چینی کی ہے۔

استعارہ

اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ بلاغت کی سب سے اعلیٰ اور اشرف نوع تشبیہہ ہے لیکن بلغا کا اس پر بھی اتفاق ہے کہ استعارہ اس سے بڑھ کر بلیغ ہے۔ بقول مولانا عبدالرحمن :-

"تشبیہہ صرف حقیقت کو چمکا کر ختم ہو جاتی ہے، اور استعارہ اس سے آگے بڑھتا ہے اور ایک چیز کو دوسری کا لباس پہناتا ہے، اور تبدیل صورت سے تبدیل حقیقت کا دعویٰ کرتا ہے۔" (۱)

اور یہ حقیقت ہے کہ تشبیہہ کے مقابلے میں استعارہ اور استعارے کے مقابلے میں علامت معنوی حقائق کی پیچیدگیوں اور وجدانی رشتوں کی گرہ کشائی کی زیادہ اہل ہوتی ہے۔ تشبیہہ میں "مختلف

---

(۱) مراۃ الشعر۔ مولانا عبدالرحمن۔ ص ۲۴۴

اشیا" میں نقطۂ اشتراک کی دریافت کے ساتھ ساتھ ان اشیا کا ذکر بھی ہوتا ہے، یعنی مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مذکور ہوتے ہیں، جبکہ استعارہ کا ملاً مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے علم پر نہیں، جس میں ایک شئے کو دوسری کا لباس پہنا کر تبدیل حقیقت کا دعویٰ کیا جاتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے خیال میں استعارہ :-

" دو مختلف اشیا میں مشابہت یا نقطۂ اشتراک کی دریافت کا نام ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ وجہ اشتراک کو واضح نہ کیا جائے (۱)"

جس کو علمائے بلاغت نے اس طرح بیان کیا ہے :

" مشبہ کو بعینہٖ مشبہ بہ ٹھہرا لیتے ہیں، عام اس سے کہ وہ متروک ہو یا اس کا ذکر کیا جائے۔" (۲)

استعارے کی افادیت اور اہمیت تشبیہہ سے یقیناً زیادہ ہے۔ اس لیے کہ استعارے میں تشبیہہ کے مقابلے میں ابہام زیادہ ہوتا ہے۔ تشبیہہ میں دو مختلف اشیا مذکور ہوتے ہیں جب کہ استعارے میں ایک ہو جاتے ہیں۔ تشبیہہ کے مقابلے میں شدتِ احساس کی بہترین ترجمانی بھی اسی سے ہوتی ہے اور زبان کا مجازی رنگ اور گہرا ہو جاتا ہے۔ امیر عنصر المعالی "قابوس نامہ" میں کہتا ہے :

" صرف وزن و قافیہ پر قناعت مت کرو اور بے صناعت و ترتیب کے شعر نہ کہو۔ کیوں کہ سادا شعر خراب ہوتا ہے۔ زیادہ تر سخن مستعار یعنی استعارہ سے بھرا ہوا کہو۔" (۳)

ارسطو نے سب سے اہم چیز جس پر مہارت حاصل کرنا ضروری ہے استعارہ قرار دیا ہے اور کہتا ہے کہ :

---

(۱) "شب خون" اپریل ۷۰ء شمارہ ۴۷۔ ص ۱۸

(۲) " آئینہ بلاغت. از مرزا عسکری۔ ص ۱۷۰

(۳) بحوالہ "لفظ و معنی" مضمون... شعر کا ابلاغ۔ از شمس الرحمٰن فاروقی۔ ص ۱۰۰

"استعارے کو استعمال کرنے کی صلاحیت کا مطلب یہ ہے کہ فطری مشابہتوں کو دیکھنے کی قوّت شاعر میں موجود ہے۔" (۱)

مولانا حالی استعارے کو بلاغت کا ایک رکنِ اعظم کہتے ہیں کہ:

"شاعری کو اس کے ساتھ وہی نسبت ہے، جو قالب کو روح کے ساتھ ہے۔" (۲)

مزید فرماتے ہیں:۔

"بعض مضامین فی نفسہٖ ایسے دل چسپ اور دل کش ہوتے ہیں کہ ان کو محض صفائی اور سادگی سے بیان کر دینا کافی ہوتا ہے، مگر بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں کہ معمولی اسلوب ان میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ ایسے مقام پر اگر استعارہ، کنایہ یا تمثیل وغیرہ سے مدد نہ لی جائے تو شعر، شعر نہیں رہتا، بلکہ معمولی بات چیت ہو جاتی ہے۔" (۳)

یہاں یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ تخلیقی زبان کے سلسلے میں استعارہ ایک اہم کڑی ہے۔ استعارہ کی اہمیت کا اندازہ اس سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ اظہارِ مدعا کے لیے استعارے ہمیشہ متحرک، جاندار اور باعمل ہونے چاہئیں۔ کثرتِ استعمال سے استعارے مُردہ بھی ہو جاتے ہیں، مگر مر کر بھی وہ روزمرّہ اور محاورے کا جزو ہو جاتے ہیں اور اس طرح زبان میں شامل رہتے ہیں۔ مولانا حالی نے استعارے کی بحث میں روزمرّہ اور محاورے پر بھی بحث کی ہے اور یہ کہا ہے کہ:۔

"اکثر محاورات کی بنیاد اگر غور کر کے دیکھا جائے تو استعارے پر ہوتی ہے۔ مثلاً جی اُچٹنا۔ اس میں "جی" کو ان چیزوں سے تشبیہ دی گئی ہے جو سخت چیز پر لگ کر اُچٹ جاتی ہیں۔ جیسے کنکر، پتھر، گیند وغیرہ۔ یا مثلاً جی بٹنا۔ اس میں "جی" کو ایسی چیز سے تشبیہ دی ہے جو منقسم اور متفرق ہو سکے۔ آنکھ کھُلنا، دل کُملانا، غصّہ

---

(۱) بہ حوالہ "لفظ و معنی" "مضمون۔ شعر کا ابلاغ۔ از شمس الرحمٰن فاروقی۔ ص ۱۰۳

(۲) مقدمہ شعر و شاعری: ص ۱۶۱

(۳) مقدمہ شعر و شاعری: ص ۱۹۱

بھڑکنا. کام چلنا اور اسی طرح ہزارہا محاورے استعارے پر مبنی ہیں، اور یہ وہ استعارے ہیں جن میں شعرا کی کارستانی کو کچھ دخل نہیں ہے، بلکہ نیچرل طور پر بغیر فکر اور تصنع کے اہلِ زبان کے منہ سے وقتاً فوقتاً نکل کر زبان کا جزو بن گئے ہیں۔"(۱)

مولانا شبلی بھی استعارے کو فطری طرزِ ادا کہتے ہیں۔"(۲)

یہی وجہ ہے کہ شعر کی زبان میں نیا استعارہ پرانا ہوکر، دوسرے نئے استعاروں کے لیے راہ ہموار کرتا رہتا ہے۔ دل ٹوٹنا، پانی پانی ہونا، آنکھ لڑنا، چور چور ہونا، غصہ بھڑکنا، یہ سبھی استعارے تھے، ورنہ دل کہاں ٹوٹتا ہے۔ آدمی پانی پانی کہاں ہوتا ہے۔ آنکھیں کہاں لڑتی ہیں، بدن تکان سے کہاں چور چور ہوتا ہے۔ غصہ کہاں آگ کی طرح بھڑکتا ہے۔ یہ سب استعارے تھے، جو کثرتِ استعمال سے بے کار ہوکر نئے استعاروں اور علامتوں کے لیے جگہ بنا کر زبان کی پچھلی صفوں میں چلے گئے ہیں۔ تخلیقی زبان ہمیشہ متحرک ہوتی ہے۔ تشبیہ سے استعارے، استعاروں سے علامتوں، پیکروں، تمثیلوں اور اشاروں کی طرف زبان کا سفر جاری رہتا ہے۔ ان میں جتنی پوشیدگی، جتنا ابہام اور جتنی داخلیت ہوگی ان کا حسن اسی قدر بڑھتا جائے گا۔ استعارہ کلام کا در اصل مختصر زبانی رابطہ ہوتا ہے، جس میں ایک خیال پیکر یا علامت یا دوسرے ایک یا بہت سے تصورات، خیالات، یا کئی علامتوں کی موجودگی میں ان کی گہرائی، تہہ داری اور معنی کی وسعت کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ یعنی ان میں معنوی مماثلت کی اہمیت ہوتی ہے۔ یہیں یہ فرق بھی واضح ہو جاتا ہے کہ خلاقانہ ذہن دو اشیا میں مشابہت اور نقطۂ ارتکاز دریافت کر کے، "من تو شدم تو من شدی" کا عمل تخلیق کرتا ہے۔ اور اس طرح الفاظ کی گہرائیوں اور پیچیدگیوں میں ڈوب کر گوہرِ حسن کو باہر نکالتا ہے اور مصورانہ یا صناعانہ ذہن صوری یا ظاہری مشابہت ہی کے گدلے پانی میں ڈبکیاں لگانے کی کوشش کرتا ہے۔ بقول ممتاز حسین کے :۔

---

(۱) مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۹۱

(۲) انتخاباتِ شبلی، ص ۸۵

"شاعرانہ ذہن قلبِ حقیقت میں اُترتا ہے حقیقت کو محسوس صورت میں دیکھتا ہے کیونکہ اسے حقیقت کا براہِ راست تجربہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مصوّرانہ ذہن دوسروں کے خیالات کو محسوس لباس پہناتا ہے۔" (۱)

استعارے میں صنعت گری یہ ہے کہ ناخن کو ہلال، اور ابرو کو شمشیر کہہ دیا جاتا ہے لیکن تخلیق یہ ہے کہ الفاظ کی معنویت کو وسیع تر مفہوم عطا کیا جائے اور اس کے ذریعے بلند تر خیال، فکر اور نظریہ پیش کیا جائے۔ مثلاً ایک نظم کا یہ ٹکڑا ملاحظہ ہو۔

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر
نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا آنچل لے کر
چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم
موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا

(اقبالؔ)

یہ صنعت گری ہے۔ شعر رواں نہیں رکھتی۔ اس کے مقابلے میں فیضؔ کی مشہور نظم "ملاقات" ہے جس میں استعاروں اور علامتوں کے شاعرانہ استعمال نے بات کہیں سے کہیں پہنچا دی ہے۔ ایک بند دیکھیے:

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں

---

(۱) 'ادب و شعور' از ممتاز حسین ص ۸۱

ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں
یہ رات اس درد کا شجر ہے
مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتّے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم نے خامشی کے
یہ چند قطرے تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں[1]

"وینس" کا سوداگر" میں شیکسپیر کہتا ہے :-

HOW SWEET THE MOONLIGHT SLEEPS UPON THE BANK

"اس ساحل پر چاندنی کتنی میٹھی نیند سو رہی ہے"

چاندنی پھیلی ہوئی فرحت ناک اور سکوت افزا روشنی میں میٹھی نیند اور خوش گوار خواب کی شیرینی کس طرح شیر و شکر ہوگئی ہے کہ اس کا اظہار مشکل ہے۔ ایک طرح کا یہ حیاتی تجربہ ہوتا ہے، جو استعارے کے پیراہن رنگین کا دامن تھام کر رگ و پے میں زہرِ غم کی طرح سرایت کر جاتا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوا کہ محض تشبیہات کا انبار کامیاب شعری یا نثری تخلیق کی ضمانت نہیں، بلکہ وحدت معنوی اور باطنی یکسوئی ہی تخلیق کی کامیابی کی دلیل ہوتی ہے اور اس خصوصیت کو استعارے کا خلّاقانہ یا شاعرانہ استعمال ہی پیدا کر سکتا ہے 'POETIC PROCESS' کا مصنف جارج وہیلے کہتا ہے کہ :-

"استعارہ ان خیالات اور تصوّرات کے اظہار کا ذریعہ ہے، جو منطقی اور فنی انداز سے

---

(۱) "ورق ورق" از فیض احمد فیض۔ آزاد بک ڈپو، امرتسر۔ ص ۹۹

ادا نہیں کیے جا سکتے۔"

اس کے اصل الفاظ یہ ہیں :-

"METAPHOR IS THE MEANS TO EXPRESS WHATEVER CAN NOT BE CONVEYED IN A LOGICAL OR TECHNICAL MANNER". (GEORGE WHALLEY)

C.S.LEWIS "ایلیگری آف لو" میں کہتا ہے کہ :-

" استعارے کے بغیر نہ تو ہم ایک داخلی کش مکش کا اظہار کر سکتے ہیں اور نہ اس کے بارے میں سوچ ہی سکتے ہیں ۔۔۔ اور مختصراً ہر استعارہ ایک تمثیل ہوتا ہے ، اور جیوں جیوں یہ اندرونی کش مکش زیادہ اہم ہوتی جاتی ہے یہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ یہ وسیع ہو جائیں، اور ان میں ارتباط پیدا ہو جائے ۔۔۔ اور بالآخر یہ ایک جامع و کامل تمثیلی نظم کی شکل اختیار کر لیتی ہے[1]۔"

استعارے کے اسی استعمال، اس کی توسیع اور ان میں ارتباط پیدا کرنے ہی سے تخلیق میں عظمت اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ اسی چیز کو ہوریس " صناعانہ انتخاب کے ذریعہ مانوس الفاظ کو تازہ معنی بخشنا" کہتا ہے۔ اور ارسطو کہتا ہے کہ :-

" اس کا خیال رکھنا چاہیے کہ کبھی کسی لفظ کے معنی مبہم بھی ہوتے ہیں۔ روزمرہ کی بول چال سے بعض الفاظ کی وضاحت ہوتی ہے۔ مثلاً (عام یونانی بول چال میں) شراب کا لفظ ملی جلی پینے کی چیز کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ اسی لیے گینی میڈ (GANYMEDE) "جیوپیٹر کے لیے شراب انڈیلی" کے معنی دوسرے ہیں، کیوں کہ دیوتا کبھی شراب نہیں پیتے ، اس کی تاویل یوں کی جا سکتی ہے کہ وہ محض استعارہ ہے۔ اسی طرح لوہاروں کو "پیتل بنانے والے" بھی کہا جاتا ہے۔ یہ بھی استعارہ ہے[2]۔"

اب یہاں ٹھہر کر ہمیں ذرا اپنے علمائے بلاغت کے خیالات کا جائزہ بھی لینا چاہیے۔ اس

---

(۱) "ALLEGORY OF LOVE":C.S.LEWIS; PAGE:60

(۲) بوطیقا۔ ترجمہ عزیز احمد۔ ص ۹۵

لیے کہ اصل موضوع زیر بحث کے لیے ہمیں بنیادی نقوش یہیں ملیں گے۔" آئینہ بلاغت میں استعارے کے ضمن میں یہ تعریف کی گئی ہے :-

"جاننا چاہیے کہ جس طرح تشبیہہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کو طرفین تشبیہہ کہتے ہیں، اسی طرح استعارہ میں یہی دو چیزیں طرفین استعارہ کہلاتی ہیں، مگر استعارہ میں مشبہ کو مستعار لہ اور مشبہ بہ کو مستعار منہ کہتے ہیں اور تشبیہہ میں جو چیز وجہِ شبہ کہلاتی ہے، اس کو استعارہ میں وجہ جامع کہتے ہیں۔ تشبیہہ اور استعارہ میں بڑا فرق ہے کہ مشبہ کو بعینہٖ مشبہ بہ ٹھہرا لیتے ہیں، عام اس سے کہ وہ متروک ہو یا اس کا ذکر کیا جائے۔ یعنی ایک بہادر کو بعینہٖ شیر کہیں گے۔" (۱)

مولوی نجم الغنی کہتے ہیں کہ :-

"یاد رکھو کہ استعارے میں مشبہ کو بعینہٖ مشبہ بہ ٹھہرا لیتے ہیں یعنی بہادر کو بعینہٖ شیر سمجھ لیتے ہیں۔ مثلاً شیر کہیں اور اس سے بہادر مراد ہو، خواہ مشبہ بہ متروک ہو اور مشبہ مذکور ہو۔ اور وہ شے کہ مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہو، اس کو مشبہ کے واسطے ثابت کریں۔" (۲)

اور اس سلسلے میں استعارہ بالکنایہ اور کنایہ کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ یعنی جملہ میں اگر مستعار منہ کا بھی ذکر نہ ہو، صرف اس کے بعض لوازم کا ذکر کر دیا جائے جن سے مستعار منہ کو سمجھ لیا جائے تو وہ استعارہ بالکنایہ ہے۔ مثلاً جب رات اپنے پنجے گاڑے تو تعویز گنڈے سے تم کو کچھ فائدہ نہ ہوگا یا میر کا شعر ہے :

پی گئی کتنے کے لوہو تیری یاد
غم تیرا کتنے کلیجے کھا گیا (میر)

اور کنایہ ہے کہ اگر کوئی لفظ یا جملہ مجازی معنی میں استعمال ہوا ہو مگر اس طرح کہ اس کے حقیقی معنی مراد لیے جا سکتے ہوں تو وہ کنایہ ہے اور حقیقی معنی مراد نہ لیے جا سکتے ہوں تو استعارہ بالکنایہ ہوگا۔ مثلاً

---

(۱) آئینہ بلاغت از مرزا عسکری بی اے۔ ص ۱۷۰

(۲) بحر الفصاحت۔ ص ۷۵۳

متنبی کا شعر ہے :

بدات قمراً ومالت خوط بانٍ
وفاحت عنبراً ورنت غزالا

" وہ چاند جیسا مکھڑا لیے ہوئے ظاہر ہوئی۔ درخت بان کی ٹہنی کی طرح لچکتی ہوئی اور بل کھاتی ہوئی گلاب وعنبر کی طرح مہکی اور غزال رعنا کی طرح مدھ بھری نینوں سے اس نے میری طرف دیکھا۔(۱)

اس سلسلے میں بُلغا نے استعارۂ تمثیل اور مجاز مرسل وغیرہ کا بھی ذکر کیا ہے۔ استعارۂ تمثیل وہ استعارہ ہے جس کی وجہِ جامع کئی ہوں۔ مثلاً یہ شعر :

تھی لاگ اس کی تیغ کو ہم سے سو عشق نے
دونوں کو معرکے میں گلے سے ملا دیا (میرؔ)

مجاز مرسل یہ ہے کہ لفظ کو اس خوبی سے مجازی معنی میں استعمال کرنا کہ اصلی، اور مجازی معنی میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہو۔ مثلاً دریا بہہ رہا ہے یعنی بہتا پانی ہے مگر چوں کہ خود دریا کا وجود پانی پر منحصر ہے اس لیے دریا اور پانی ہم معنی ہو گئے ہیں اور اس لیے کہہ دیا جاتا ہے کہ دریا بہہ رہا ہے"۔ استعارہ مجاز لغوی ہے، یعنی موضوع لہ کے غیر میں استعمال کیا گیا ہے۔(۲)

یعنی استعارے میں حقیقت سے تجاوز کیا جاتا ہے اور یہی اس کی خوبی ہے۔ اس لیے کہ کسی چیز کو جوں کا توں بیان کر دینا وہ اثر نہیں پیدا کرتا جو اس کی تشبیہہ مثیل یا تمثیل پیدا کر سکتی ہے۔

مولوی نجم الغنی کا کہنا ہے کہ" استعارہ امر عقلی میں تصرف کرنے کا نام ہے۔(۳)

در اصل استعارہ اختلاف سے اتحاد کی طرف بڑھتا ہے۔ اس میں مستعار منہ اور مستعار لہ کا باہمی اختلاف پس منظر بن جاتا ہے اور دونوں میں اتحاد بظاہر جزوی اور معمولی نظر آتا ہے، مگر فن کار کے زور دینے اور تاکید کے سبب وہی جزوی اتحاد پھیل کر پورے مفہوم پر غالب آجاتا ہے اور اس

(۱) ابو الطیب۔ از پروفیسر خلیل الرحمٰن اعظمی۔ ص ۳۰۹

(۲) بحر الفصاحت۔ از مولوی نجم الغنی ص ۵۴،

(۳) بحر الفصاحت۔ از مولوی نجم الغنی ص ۵۷،

طرح سے ایک کی صفت دوسرے کی نظر آنے لگتی ہے۔ درآں حالیکہ ان میں بہت سے معاملات میں صرف اختلاف ہی نہیں تضاد بھی پایا جاتا ہے، لیکن استعارے کی خوبی یہی ہوتی ہے کہ وہ اختلافِ اوصاف کو پس منظر میں ڈال دیتا ہے اور ایک معنوی اتحاد پیدا کر کے واضح ذہنی پیکر سامنے کر دیتا ہے۔ مثلاً "شیر آرہا ہے" ظاہر ہے اس جملے میں شیر بہادر آدمی کے لیے استعارہ ہے اور شیر اور آدمی میں بہت سی باتوں میں اختلاف ہی نہیں تناقض بھی پایا جاتا ہے۔ شیر درندہ چوپایہ۔ کچا گوشت کھانے والا اور بھیانک جبڑوں کے ساتھ دوسرے جانوروں کو پھاڑ کھانے والا جانور ہے۔ جب کہ انسان مہذب دو ٹانگوں والا، گوشت پکا کے ہضم کرنے والا، اور باشعور مخلوق ہے، لیکن جب انسان کو شیر کہا جائے گا تو بہادری، جرأت اور شجاعت کا معنوی اتحاد اس اختلاف کو پس منظر ہی میں نہیں ڈالے گا بلکہ یہی اختلاف اس کے لیے پس پردہ (BACK DROP) کا کام دے گا، جس سے یہ معنوی اشتراک اور اُبھر جائے گا۔ اس لیے استعارہ تشبیہہ سے افضل اور بلیغ تر مانا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ تشبیہہ میں صوری مناسبت کا زیادہ لحاظ ہوتا ہے، جبکہ استعارہ میں معنوی مناسبت کو زیادہ متشکل کر دیا جاتا ہے اور وہ شکل متغیرہ اپنی دوسری معنوی مشابہت یا شکل یا شخص کی نمائندگی کرتے لگتی ہے تو تمثیل ہو جاتی ہے۔ اگرچہ معنوی مشابہت تمثیل میں بھی رہتی ہے، مگر اس طرح نہیں جس طرح استعارے میں ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ تشبیہہ میں مشبہ بہ معنوی اعتبار سے متحد ہونے کے باوجود الگ الگ ہوتے ہیں، جبکہ استعارے میں مستعار منہ اور مستعار لہ شیر و شکر ہو جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے دونوں میں فرق نوعی نہیں، بلکہ درجے کا ہے اور اسی لیے استعارے کو تشبیہہ پر فضیلت حاصل ہے اور اسی لیے استعارہ شدّتِ احساس کی ترجمانی کے لیے تشبیہہ کے مقابلے میں زیادہ کارآمد اور موثر متصور ہوتا ہے۔ بعض ریاضیاتی علامتیں یا نیابتی نشانات (SUBSTITUTIONAL SIGNS) بھی کسی دوسرے امر کی نمائندگی کرتے ہیں، لیکن ان کی نمائندگی استعاراتی اس معنی میں نہیں ہوتی جس معنی میں استعارہ استعمال ہوتا ہے۔ وہ خارجی علامتیں ہوتی ہیں جب کہ استعارہ داخلی علامت ہوتا ہے۔ رچرڈس نے استعارے میں مفاہیم و مطالبات میں تبادلے (TRANSACTION BETWEEN CONTEXTS) پر زیادہ زور دیا ہے۔ پیکر تراشی

(IMAGERY) استعارہ سے زیادہ قریب ہے۔ یہی جب آگے بڑھتی ہے تو مجرد اشیا کی تجسیم بھی کر ڈالتی ہے۔ یہ کسی حسّیاتی تجربے کی تصوّری بازیافت کا نام ہے جس کے ساتھ باصرہ، سامعہ اور لمس کی قوت شامل رہتی ہے۔ رچرڈس کہتا ہے کہ:

"تشبیہہ کو جو چیز تاثیر عطا کرتی ہے، وہ اتنی تشبیہہ کی وضاحت نہیں جتنی کہ اس ذہنی واقعہ کی خاصیت ہے جو عجیب طریقے کی کیفیت سے متعلق ہوتی ہے۔" (۱)

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے کسی نقّاد کا یہ قول نقل کیا ہے کہ:

"تشبیہہ کے مقابلے میں استعارے میں زیادہ مرکزیت ہوتی ہے۔" (۲)

ممتاز حسین کہتے ہیں:

"استعارہ جیسا کہ علم بیان میں بتایا گیا ہے مجاز کی ایک قسم ہے استعارہ ہمیشہ مجازی معنی میں مستعمل ہوتا ہے نہ کہ حقیقی یا لغوی معنی میں اور مجاز کے معنی ہیں تجاوز کرنا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ جب کوئی ذہنی تصویر لغوی معنی سے تجاوز کرتی ہے تو اُس کو استعارہ کہتے ہیں۔ انگریزی زبان میں استعارے کے لیے جو لفظ (METAPHOR) استعمال ہوتا ہے تو اس لفظ کا مفہوم بھی یونانی زبان میں تقریباً وہی ہے جو مجاز کا ہے، یعنی آگے بڑھانا۔" (۳)

نقش پیدا و آئینہ محجوب

بہ خفا گشت ازیں سبب منسوب (بیدل)

استعارے کا یہ تجاوز فطری ہے۔ اس کے مجردات کو محسوسات فرض کر لینا کچھ طبعی امر ہے۔ وحشت کا خیال آنے سے صحرا کا جل جانا۔ محبوب کی یاد کا آنا اور نقش ماسوا کو مٹاتے چلے جانا استعارے کا معمولی کرشمہ ہے۔ استعارہ نیکی کو اور روشن اور بدی کو مزید سیاہ کرتا ہے۔ روشن ضمیری اور

---

(۱) پرنسپل آف لٹریری کریٹی سزم از آئی اے۔ رچرڈس ص ۶۵

(۲) معیار ادب۔ ص ۱۰۳

(۳) ادب دستور مضمون رسالہ در معرفت استعارہ ص ۱۰

روشنیِ طبع، سیاہ رو اور سیاہ بخت استعارے کے عمل کو خود ظاہر کر رہے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ادراک و تفہیم اور وضاحت کے لیے تشبیہہ و استعارے کی ہر ہر قدم پر کتنی سخت ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ یہی آگے بڑھ کر مختلف شکلوں میں نمودار ہوتا ہے۔ کہیں کنایہ بنتا ہے کہیں رمز، کہیں اشارہ اور کہیں شبیہہ یا پیکر۔ کہیں علامت اور کہیں تمثیل۔ اس لیے کہ کبھی افہام و تفہیم کی سہولت کی خاطر اور کبھی پردہ پوشی کے سبب یہ زبردست سہارا ہوتا ہے۔

کنایہ، اشارہ، نشان، شبیہہ سازی اور سر ریلزم

کلام کا حسن بلاشبہہ پوشیدگی میں ہے۔ کنایہ علم بیان کی ایک اصطلاح ہے جس کے لغوی معنی "سخن پوشیدہ" کے ہیں۔ یہ اسی کی غماز ہے:

اصطلاح میں ذکر کرنا لازم کا اور مراد ہونا ملزوم کا اور یا اس کے معنی مراد نہ ہوں، بلکہ وہ چیز مراد ہو کہ اس کے معنی کو لازم ہے۔" (۱)

یہ پوشیدگیِ عبارت۔ اشارات اور ادا کا حسن ہے اور اسی لیے بقولِ غالب یہ بلائے جان ہے۔ پوشیدگی ابہام کو جنم دیتی ہے اور ابہام کی مختلف تہوں کو قوتِ متخیلہ مختلف قرائن سے اُدھیڑ کر اصل گو ہر معنی کو حاصل کر لیتی ہے۔ حقیقت کا لامحدود پہلو ہمیشہ مبہم اور زیرِ نقاب ہوتا ہے۔ حُسن اور عشق دونوں ہی حجاب میں چمکتے ہیں اور یہی ان کے حسن کے تجسس اور تلاش اور ان کی طرف التفات کو دونا کرتا ہے۔ بعض مرتبہ انسان خواب کی کھوج کرتا ہے اور خواب ہی کی سی کیفیت میں رہنا اصل حقیقت سمجھ بیٹھتا ہے۔ شاید اسی میں اُسے سکون اور مسرت ملتی ہے۔ ہماری ذہنی زندگی کی بھی مختلف سطحیں ہیں۔ ایک سطح وہ ہے جو واضح اور مبرہن ہے۔ اور ایک وہ ہے جو غیر واضح اور غیر معین طور پر پوشیدہ ہے۔ ذہن کی یہ دوسری سطح نہایت وسیع اور اہم ہے جس کا سمجھنا بادی النظر میں مشکل ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کو ایسی زیرِ آب برف کی چٹان سے تشبیہہ دی گئی جس کی اُوپری سطح ہی پانی سے باہر

---

(۱) ادب اور شعور۔ مضمون رسالہ "در معرفت استعارہ" ص ۹۴

(۲) حدائق البلاغت۔ ترجمہ امام بخش صہبائی، ص ۹۴

دکھائی دیتی ہے، لیکن زیادہ تر حصہ غرقاب رہتا ہے۔ اسی لیے اوپری سطح پر نظر آنے والی شے اصل حقیقت نہیں ہے بلکہ حقیقتاً اصل حصہ زیرِ آب والا ہے۔ یہ زیرِ آب والا حصہ شعور ہے جس سے ہماری زندگی کے بہت سے عمل متعلق ہیں۔ اس حصے میں پلنے والے تصورات جب اظہار کی راہ سے نکلنا چاہتے ہیں تو مختلف عمل سے گزر کر عجیب شکلیں اختیار کر لیتے ہیں، کبھی اشارہ، کبھی نشان، کبھی علامت اور کبھی تمثیل کی صورت میں اپنی جلوہ نمائی کرتے ہیں۔

ان میں سے ایک لفظ اشارہ ہے، جسے ڈاکٹر شوکت سبزواری نے مجاز ہی کی ایک قسم قرار دیتے ہوئے اسے بھی استعارہ ہی کی ایک قسم سے فرض کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

"اشارہ کی صورت میں کسی لفظی یا خارجی قرینے کی ضرورت نہیں۔ اشارہ بھی استعارہ کی طرح مجاز ہی کی ایک قسم ہے۔ استعارہ میں مستعار کے دو معنی ہوتے ہیں۔ حقیقی اور مجازی۔ اسی طرح اشارے میں بھی لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں۔ استعارے میں لفظ مستعار کے حقیقی معنی نظر انداز کر کے مجازی معنی لیے جاتے ہیں۔ اشارے میں اصل معنی کی جگہ اشاراتی معنی مراد ہوتے ہیں۔ استعارے میں حقیقت اور مجاز اصل اور تصویر میں پوری طرح امتزاج نہیں ہوتا۔ اس میں خارجی قرینہ ہوتا ہے جو حقیقت اور مجاز میں فرق کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ شاعر نے لفظ مستعار کے حقیقی معنی مراد نہیں لیے۔ اشارہ میں اس قسم کا کوئی خارجی قرینہ نہیں ہوتا۔ اس میں حقیقی اور مجازی مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور خواب کی طرح اصل خیال اور مثال میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ استعارہ اور اشارہ میں بس اتنا ہی فرق ہے حقیقت دونوں کی ایک ہے۔"(1)

یہاں اشارہ کی تعریف مبہم ہوگئی ہے۔ کچھ کنایہ اور کچھ استعارہ کا ملا جلا انداز پیدا ہو گیا ہے۔ کنایہ بھی ایسی حقیقت کی طرف ذہن منتقل کرنا چاہتا ہے جو حقیقت ہی کی طرف نہ ہو بلکہ اس شے کے معنی کی طرف بھی ہو۔ استعارہ معنوی اشتراک کی ایسی تصویر کو سامنے کر دیتا ہے جس سے آپ ایک دوسرے کی خصوصیات یا خصوصیت کا ادراک کر سکیں۔ آگے چل کر ڈاکٹر موصوف نے الفاظ کو

---

(1) معیار ادب۔ ص ۱۰۵۔۱۰۹

پچیزوں کی اور اشاروں کو صفات کی علامت کہا ہے۔ الفاظ اور اشارہ میں معنی کا فرق ہے۔ لفظ "آگ" اور "شے" "آگ" میں اس کے جلانے کی صفت ہی وجہِ امتیاز ہے۔ اس لیے اگر اشارہ لفظ آگ کے معنی کی طرف ذہن منتقل کرے یا "آگ" کے مختلف پیچیدہ تہہ دار معنوں کو نمایاں کرے تو وہ علامت بن جاتا ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:-

"علامت سے مُراد یہ ہے کہ جب کسی شے کا ذکر آئے تو یہ شے اس تصوّر کی طرف ذہن منتقل کردے، جو اس کا بنیادی وصف ہے"۔(۱)

بعض لوگوں نے اشارہ کو تعینی نشان (DESIGNATORY SIGN) کہا ہے۔

عصمت جاوید کا کہنا ہے کہ :-

"اشارہ وہ نشان ہے جس کی مدد سے ہم اپنی توجہ مشار الیہ کی طرف منعطف کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں ہم الفاظ کی آواز پر نہیں، بلکہ ان کے معنی پر توجہ دیتے ہیں۔ اسی لیے اربن کا اصرار ہے کہ لفظ کو علامت نہیں، بلکہ اشارہ کہا جائے"۔(۲)

اربن کا یہ بھی کہنا ہے کہ قدیم فلاسفہ مثلاً کانٹ ہیگل وغیرہ نشان اور علامت میں فرق کرتے تھے۔ بقول ہیگل :-

"نشان علامت سے مختلف ہوتا ہے، کیونکہ علامت جس شے کی ترجمانی کرتی ہے اس کی تمام اصل خصوصیات اس کے مفہوم سے کم و بیش متحد (IDENTIFIED) ہوتی ہیں"۔(۳)

کانٹ بھی کم و بیش اسی رائے کا اظہار کرتا ہے۔ جدید فلاسفہ مثلاً سٹیبنگ (STEBBING) اور آگڈن آئی۔ اے رچرڈ وغیرہ لفظ کو ہی سمبل کہتے ہیں۔ مس سوسین لینگر بھی لفظ کو سمبل ہی قرار دیتی ہیں(۴)۔

---

(۱) اردو شاعری کا مزاج۔ از ڈاکٹر وزیر آغا۔ بحوالہ "کتاب" شمارہ ۷۶۔ مارچ ۷۰ء ۔ ص ۵۳

(۲) مضمون: تشبیہ سے علامت تک۔ ماہنامہ "کتاب" لکھنؤ۔ شمارہ ۷۶۔ مارچ ۱۹۷۰ء۔ ص ۵۲

(۳) " " " " ص ۵۲

(۴) " " " " ص ۵۲

لفظ بھی سمبل ہوتا ہے اور نظم بھی۔ کبھی کبھی پوری نظم سمبالک اس لیے ہوتی ہے کہ وہ بحیثیت مجموعی کسی شے کی کلّیت یا معنویت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نہ اِس لیے کہ اس میں الفاظ سمبالک مستعمل ہوئے ہیں

بعض لوگوں نے اشارے کو نشان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری علامت کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ کہتے ہیں :

اشارہ البتہ نئی اصطلاح ہے۔ یہ انگریزی لفظ سمبل کا ترجمہ ہے۔

علامت ، رمز، ایما اس کے مترادفات ہیں۔"(۱)

شمس الرحمٰن فاروقی SIGN کو جس کو نشان اور اشارہ کہا گیا ہے، آیت کہتے ہیں اور EMBLEM کو نشان یا نشانی قرار دیتے ہیں اور کچھ لوگ SUGGESTION اور GESTURE کو بھی اشارہ ہی کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں اور بعض لوگ REFERENCE کو بھی اشارہ ہی کہہ دیتے ہیں۔ بعض لوگ جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا اشارہ اور علامت اور رمز کو بھی ایک ہی کہہ دیتے ہیں ۔ یہاں تمثیل نگاری کو بھی رمزیہ فرض کر لیتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ "اشارہ" "SIGN" کے ہی مفہوم میں آنا چاہیے۔ آیت۔ نشان اور اثر کے مفہوم میں استعمال ہوتی ہے۔ قرآن میں آیات انفس آفاق کا ذکر متعدد جگہ آیا ہے۔ اس کے علاوہ آیت جملے کو بھی کہتے ہیں۔ اس لیے SIGN کو آیت نہیں اشارہ اور EMBLEM کو نشانی کہنا چاہیے۔ علامت یا رمز یا رمزیہ ہم مفہوم ہیں، انھیں تمثیل نہیں کہہ سکتے۔ اس کی بحث ہم آگے کریں گے۔ اس ضمن میں "پیکر" اور شبیہہ کے الفاظ بھی استعمال میں آتے ہیں۔ شبیہہ سازی اور پیکر تراشی ہم معنی ہیں۔ اس لیے ان کو IMAGISM کے بدل کے طور پر مستعمل ہونا چاہیے۔ شبیہہ کو بھی تمثیل کہہ دیا جاتا ہے۔ اس لیے کہ شبیہہ پیکر، صورت اور تمثال کے معنوں میں مستعمل ہے۔ لامحالہ شبیہہ سازی تمثیل نگاری ہو جاتی ہے لیکن فنی اعتبار سے یہ دونوں الگ الگ اصطلاحیں ہیں۔ ایس جے براؤن نے استعارے کو بھی اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ وہ کہتا ہے :

" اپنی اصلی اور مخصوص صورت میں یہ مرئی اشیا کو غیر مرئی اور روحانی اشیا کو شبیہوں

---

(۱) معیارِ ادب ۔ ص ۹۵

کے طور پر استعمال کرنے سے تعبیر ہو سکتا ہے "(۱)

یہ حقیقت ہے کہ اشارے ترقی کر کے علامتیں بن جاتے ہیں لیکن علامتیں جب معیار اعتبار سے گر تی ہیں تو محض اشارے یا نشانات رہ جاتی ہیں۔ اسی لیے اربن نے 'LANGUAGE AND REALITY' میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ :

" تمام علامتیں نشانات تو ہیں لیکن تمام نشانات علامتیں نہیں۔" (۲)

یہ نشان مختلف صورتوں میں ملتے ہیں۔ کہیں فطری نشان ہوتے ہیں جیسے بادل، آگ، جو بارش اور تپش کے نشانات ہیں، جن سے موجودہ یا آئندہ واقعات، یا آنے والی چیز یا گزشتہ حالات کا قیاس کیا جا سکتا ہے۔ بقول سوسین لینگر :

" ایک گیلی سڑک اس چیز کی نشانی ہے کہ بارش ہو چکی ہے۔ چھت پر پانی کے قطروں کی آواز اس چیز کی نشانی ہے کہ بارش ہو رہی ہے۔ ایک فطری نشان ایک بڑے واقعہ یا پیچیدہ حالت کا حصّہ ہے اور ایک تجربہ کار آدمی اس واقعہ یا حالت کا قیاس کر لیتا ہے۔" (۳)

نشان کی دوسری صورت اشارہ ہوتی ہے جو مشار الیہ کی طرف توجہ مبذول کراتی ہے۔ تیسری قسم نیابتی نشان (SUBSTITUTIONAL SIGN) کی ہوتی ہے جو عموماً حساب اور مذہبیات میں استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً جمع کے لیے + اور نفی کے لیے - وغیرہ یا صلیب + جو کراس بھی ہے اور دار و رسن کی اس منزل کی طرف اشارہ بھی ہے جس سے حضرت عیسیٰ علیہ السلام بقول اہلِ مسیح گزرے۔ ایک قسم "معنی خیز نشان" کی بھی ہے، جو انسانی نشان بھی کہلاتا ہے؛ جیسے۔ بعض لوگوں نے علامت ٹھہرایا ہے اس لیے کہ یہ نشان "کسی اخلاقی یا روحانی کیفیت کی ترجمانی طبعی اشیا کی صور یا اس کی خصوصیات کے ذریعے کرتا ہے۔ حالانکہ اس کا اطلاق اُس وقت ہو گا جب استعمال کے مقصد کا اظہار ہو جس میں لفظ بہ لفظ نمائندگی کی بجائے القائیت یا بصیرت افروزی ہوتی ہے۔ اس لیے ایسا نشان جس میں گہری

---

(۱) THE WORLD OF IMAGERY: PAGE:17,18 بہ حوالہ جدید اردو نظم اور یورپی اثرات ص ۴۵

(۲) بہ حوالہ مضمون "تشبیہہ سے علامت تک" ماہنامہ "کتاب" لکھنؤ۔ شمارہ ۷۶، مارچ ۷۰، ص ۵۲

(۳) " " " " ص ۵۲

معنویت ہو، سمبل یا علامت کہلاتا ہے۔ سرریلزم بھی جس کا سرچشمہ لاشعور ہے وہ بھی ذہن انسانی کے ان سربستہ رازوں کی ترجمانی کرتا ہے، جنھیں خارجی دنیا کے رسوم و قیود، سماجی بندشیں اور ان کے زیر سایہ پروردہ اخلاق و ضمیر ظاہر ہونے کا موقع نہیں دیتے اور وہ لاشعور کے تہ خانے میں اظہار کے لیے تڑپتے رہتے ہیں۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ:

"جو حقائق خواب کے ذریعہ تمثیلی انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سرریلزم ان میں معنی خیز اور تمثیلوں کی فنکارانہ تنظیم ہے، جو بظاہر بے ربط، منتشر، بے ہنگم اور غیر منظم نظر آتے ہیں، لیکن گہرا ربط اور وحدت پائی جاتی ہے۔ سرریلسٹ فن کار سمبل یا تمثیل کی جداگانہ حیثیت کو تسلیم نہیں کرتا، بلکہ اسے وہی چیز سمجھتا ہے جس کا کہ وہ سمبل ہے۔ سرریلزم میں تمثیل حقیقت کے مماثل نہیں، بلکہ خود ہی عین حقیقت ہے۔" (۱)

سرریلزم خالص نفسیاتی حقیقت ہے، جس کا مقصد زبانی، تحریری یا دوسرے ذرائع سے فکر کے حقیقی عمل کو ظاہر کرنا ہے۔ انسانی فکر بڑی پرپیچ اور تہہ دار ہوتی ہے۔ اسی لیے بعض فلاسفہ نے اس کیفیت کو خواب سے ظاہر کیا ہے۔ نطشے کہتا ہے:

"ہم نیند اور خواب میں ابتدائی انسان کے تمام خیالات سے گزرتے ہیں۔ آدمی خواب میں بھی اسی طرح استدلال کرتا ہے جیسا کہ ہزارہا سال قبل انسان جاگتے ہوئے کرتا تھا۔" (۲)

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی کم و بیش انہی خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

"فن کار اپنے معاصرین کے مقابلے میں بیک وقت وحشی اور مہذب ہوتا ہے۔ قیاسی استدلال کا رجحان مہذب آدمی کے ذہن میں قائم رہتا ہے، لیکن وہاں تک اس کی رسائی شاعر کے ذریعے ہی ہو سکتی ہے۔" (۳)

سرریلزم میں جو محاورے استعمال ہوتے ہیں، وہ ذہن انسانی کی پیچیدگی کے مظہر ہیں۔ مثلاً:۔

---

(۱) "ادب اور نفسیات" از دیوندر اسر۔ ص ۲۷۔۲۷۱
(۲) بحوالہ "ادب اور نفسیات" از دیوندر اسر۔ ص ۳۹

(۳) " " " ص ۵۷

(۱) " ہاتھی متعدی ہوتے ہیں "۔ (پال ایلوار)

(۲) اپنی ماں کو اُس وقت پیٹو جب وہ جوان ہو۔ (بنجان پریٹ)

(۳) "تحلیل ہونے والی مچھلی " (آندرے بریتون)

انسانی ذہن کی پیچیدگی اور اس کی تہہ در تہہ معنویت اظہار کے عجیب عجیب راستے بناتی ہے۔ صرف تشبیہہ واستعارے اور تمثیل وعلامت ہی نہیں تصویر وشبیہہ، رقص وموسیقی اور لفظ وصورت کے نہ معلوم کتنے رشتوں کے سہارے وہ ظہور کرتی ہے۔ اس سلسلے کی ایک کڑی "دیومالائیت" بھی ہے۔ اس کی روح وہ تخلیقی رجحان ہے جو اجتماعی لاشعور کے احساس کو اُبھارتی اور ظاہر کرتی ہے۔ لوک گیت، پریوں کی کہانیاں، جانوروں کی حکایات، طلسم وسحر کی کرشمہ سازیاں، اس کے اجتماعی لاشعور کے تخلیقی رجحان کو منعکس کرتی ہیں۔ یونگ کہتا ہے کہ:

" دیومالا انسانی فطرت کا ابتدائی اور بنیادی اظہار ہے "۔

دیومالا اسطور جس کی جمع اساطیر ہے کا ہم معنی ہے جسے انگریزی میں MYTH کہا جاتا ہے۔ ہومر کلام الٰہی اور اسطور کو متبادل الفاظ کہتا ہے۔ اس کے خیال میں ان کا سیدھا سادا وہی مفہوم ہے جو ان سے ظاہر ہوتا ہے 'POETIC PROCESS' کا مصنف اسطور کی ضرورت اور اہمیت کو عمیق اور ناگزیر بتاتا ہے۔ اس کا کہنا ہے یہ ہمیشہ سیّال حالت میں رہتی ہے۔ اور ان چیزوں کو فوراً قبول کر لیتی ہے جنھیں قوت نمو اور انشراح حاصل ہوتا ہے۔ اس کے قول کے مطابق وہ بلوریں طریقے سے کبھی اپنے آپ کو سخت نہیں کرتی (MYTH) اسطور ڈاکٹر گیان چند کے نزدیک "وہ روایتیں ہیں جو مذاہب اور دیومالا کے پراسرار عقائد اور توہمات کی تاویل کرتی ہیں۔ ان کی کوئی تاریخی یا سائنٹفک حیثیت نہیں لیکن قدامت پرست حضرات ان کی صحت میں شبہہ نہیں کرتے۔ اکثر اوقات یہ مذہب کا لبادہ اوڑھ کر ظاہر ہوتی ہیں " (۱)

چونکہ یہ مابعد الطبیعاتی بیان کی صورت میں ہوتی ہیں، اس لیے یہ علامات اور داستان کے صوتی ڈھانچے

---

(۱) " نثری داستانیں " از ڈاکٹر گیان چند جین

ہیں ایک طرح سے حقیقت کا عرفان بخشتی ہیں۔ اسے انسان کے وجود کی مختصر روداد بھی کہا گیا ہے۔
میراجی نے اپنی نظموں میں دیو مالا کا بڑا سہارا لیا ہے۔ آج کل بھی بہت سی نظموں میں ایسی تلمیحوں کا سہارا لیا جاتا ہے جن کا تعلق قدیم تاریخی یا نیم تاریخی کہانیوں سے ہے۔ یا ایسی چڑیوں یا جانوروں کا ذکر ہوتا ہے جن سے عجیب تصورات وابستہ ہیں۔ مثلاً قفس کا ذکر "نرگسیت" وغیرہ کی طرف اشارہ۔ نظم و نثر میں ان اشاروں کنایوں کا استعمال دراصل ابہام کی شدید تر خواہش کا اظہار ہے۔ ظاہر ہے راست کلام وہ حسن اور اثر نہیں رکھتا جو بالواسطہ مبہم، کہر زدہ اور پوشیدہ کلام میں ہوگا۔ تشبیہہ و استعارہ، رموز و اشارہ، علامت و تشبیہہ اور تمثیل و اسطور سبھی چیزیں کلام کے حسن کو بڑھانے، اور پڑھنے والے کے ذوقِ تجسس کو بیدار کرنے کے لیے ہیں۔ اس سلسلے میں دو طریقے نہایت اہم سمجھے گئے ہیں۔ ایک علامت نگاری کا اور دوسرے تمثیل نگاری کا۔ اب ہم کچھ ذکر علامت نگاری کا کریں گے۔

محاکاۃ۔ استقرا، قیاس، ایمیج اور رمزیت

علامت نگاری پر بحث کرنے سے پہلے ہمیں یہ چیزیں ذہن میں رکھنی چاہئیں کہ قوت متخیلہ، استقرا اور قیاس کے ذریعہ بہت سی چیزوں کو فرض کر کے ایک تصویر سامنے کر دیتی ہے۔ کبھی جزئیات سے کلیہ قائم ہوتا ہے اور کوئی واضح تصور سامنے آتا ہے۔ مثلاً مختلف ٹکڑوں کو جب ایک شیرازے میں پرو دیا جاتا ہے تو کوئی واضح پیکر یا تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اسی کو استقرا (INDUCTION) کہا جاتا ہے۔ اسی کو ہمارے یہاں محاکاۃ کہا جاتا رہا جس کی مثال مولانا شبلی نعمانی نے شعر العجم۔ جلد چہارم میں اس خمسہ میں دی ہے:

نرم نرمک نسیم زیرِ گلاں، می خزد
غبغب ایں می مکد عارض آں می مزد
سنبل ایں، می کشد۔ گردن آں می گزد
گہہ بہ چمن می جہد گہہ بسمن می وزد
گاہ بہ شاخِ درخت، گہہ بہ لبِ جوئبار

کبھی کبھی کلیات کی روشنی میں جز کا فیصلہ کیا جاتا ہے اور کل کی مناسبت سے جزو کے بارے

میں قیاس کیا جاتا ہے، اسی کو انگریزی میں ANOLOGY کہتے ہیں۔ ایک بڑی تصویر کے سہارے چھوٹی تصویریں بنائی جاتی ہیں۔ اور اسی طرح ایک مخصوص ایمیج (IMAGE) بن جاتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن میں رہنی چاہیے کہ یہ IMAGE الفاظ کے ذریعہ نہیں، بلکہ اشیا کی علامتوں کے ذریعہ بنائی جاتی ہے، اور اسی لیے ان کے سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اگر ذہن ان علامتوں اور ان کے انسلاکات (ASSOCIATIONS) سے ہم آہنگ نہیں تو ان کے معنی کی گرفت آپ سے آپ ذہن سے چھوٹ کر الگ جا پڑتی ہے اور ہم مفہوم کی لذت سے محروم رہ جاتے ہیں۔ مثلاً منیر نیازی کی نظم "صدا بصحرا کا ایک ٹکڑا ہے ؛

" چاروں سمت اندھیرا گھُپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے کون
میں کہتا ہوں "میں"
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو
اس کے بعد ایک لمبی چُپ اور تیز ہوا کا شور
تیز ہوا اور تنہا پھول ۔" (۱)

اس میں شاعر نے "وہ" اور "میں" کو سامنے رکھ کر تشبیہیں بنانے کی کوشش کی ہے اور بیک وقت نظم کو تشبیہہ اور استعارہ بنا دیا ہے۔ جس میں شاعر اپنے گرد محیط بھیانک تاریکی سے بھاگ کر "میں" کے بھاری دروازے کو کھلوا کر اپنی "انا" کی چار دیواری میں مقید ہو جانا چاہتا ہے لیکن فضا اور حالات کی خاموشی اس کی راہ کی رکاوٹ بن جاتے ہیں اور ایک لمبی چپ اور تیز ہَوا کا شعور اس کی تنہائی کو واضح کر دیتے ہیں جس میں وہ "تنہا پھُول" کی طرح لہرا رہا ہے۔ چاروں سمت اندھیرا گھُپ ہے اور گھٹا گھنگھور۔ تیز ہَوا کا شور اور اس میں تنہا پھُول، ایک بڑی تصویر ہے جس میں سے "میں" کا بھاری بند دروازہ نکلتا ہے جس کو شاعر کھلوانا چاہتا ہے، لیکن کھُلتا نہیں۔ وہ عقل ہے جو سوال کرتی ہے لیکن "میں"

(۱) نئی شاعری، مرتبہ افتخار جالب۔ ص ۸۲

وجدانی شے ہے، وہ عقل کے بس کی چیز نہیں۔ وہ کیا جانے کہ میں کیا ہے اور کون دروازہ کھول کر اندر آنا چاہتا ہے۔ دراصل علامتیں تلازموں کے ذریعے ایک صورت تراشتی ہیں جس سے مفہوم قیاس کیا جاتا ہے یہ ابہام ہی دراصل نظم کا حسن ہوتا ہے اس لیے کہ تخلیقی فن پارے میں اشیا کے نام نہیں بتائے جاتے۔ اشارے ہی کیے جاسکتے ہیں۔ رمزیت اور اشاریت ایک پر اسرار کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اس سے کلام کی تاثیر اور تفہیم کا ادراک بڑھ جاتا ہے۔ اسی لیے ملارمے کہتا ہے کہ :

" شاعری میں ہمیشہ ایک چیستاں چاہیے اور ادب کا مقصد سوائے اس کے کچھ اور نہیں کہ وہ تخیل کی مدد سے اشیا کی تخلیق کرے"۔(۱)

اور اسی لیے سمبلزم کو ایڈمنڈ ولسن نے "تصورات کے مجموعے میں منعکس تصورات کے پیچیدہ تلازم کے ذریعے منفرد ذاتی محسوسات کے ابلاغ کی سعی کہا ہے۔ ملارمے کہتا ہے :

" میری رائے میں شاعری میں اشارات وکنایات کا ہونا بہت ضروری ہے۔ اشیا کے تصور میں فرق ہونے سے ان کی متحرک تصویروں کا بننا بھی شعر کی جان ہے۔ اب تک ہمارے فن کار اور شعرا اشیا یا احساس کو جوں کا توں بیان کرتے آئے ہیں جس کی وجہ سے ان کے کارناموں میں ابہام کا فقدان ہے۔ وہ قاری کے دماغ کو تخیل کی جولانی کی اس لذت سے محروم رکھتے ہیں جس سے کسی شے یا احساس کی تخلیق ہوتی ہے۔" (۲)

غیر مرئی کو مرئی اور غیر محسوس کو محسوس فرض کرکے ان سے اپنے تعلق، محبت اور پرستش کا اظہار کرنا صوفیا اور یوگیوں کا عام مسلک رہا ہے۔ شاعروں نے بدرجہ اولیٰ تصورات کو مجسّم کرکے روبرو کر دیا ہے۔ غالب کہتے ہیں :-

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

---

(۱) بحوالہ ادب اور نفسیات۔ ص ۸۸

(۲) بحوالہ ادب اور نفسیات۔ ص ۸۷

نابغہ الذبیانی کہتا ہے :

انک شمس والملوک کواکب

اذا طلعت لم یبد منھن کوکب

(تو آفتاب ہے اور دوسرے بادشاہ ستارے ہیں۔ آفتاب نکلا اور ستارے غائب ہو گئے)

مختلف روابط اور رشتوں کے ارتکاز کے سلسلے میں استعاروں اور علامتوں کا استعمال ہی کلام میں ابہام پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے ملارمے کا یہ قول مشہور ہے کہ :

"نظم ایک معمے کی طرح کی چیز ہے۔ اس کو ہر شخص خود حل کرے۔"

اس نے یہ بھی کہا کہ :

"حقیقتوں کے پیچھے ایک پُراسرار عالم اور ہے۔ شاعر کو چاہیے کہ اس عالم کی طلسمی کیفیت کو منکشف کرے۔" (۱)

بودلیر کا خیال ہے کہ :

"شاعری تفصیل نہیں ایما ہے۔ شے نہیں اس کی صفت ہے۔ اعتراف نہیں اشارہ ہے۔ اشیا کا خارج نہیں اس کے پیچھے پُراسرار اور طلسمات سے لبریز کوائف ہیں۔ شاعر کو اس خارج کے پیچھے کی جستجو ہونی چاہیے۔" (۲)

یہی وہ شے ہے جو کوائف اور محسوسات کو بیان کرنے کے بجائے علائم و رموز کے پردے میں بیان کرواتی ہے۔ کبھی کبھی یہ بیان معمہ ہو جاتا ہے۔ باطنی تحریکوں کے سلسلے میں اس طرح کے نصیحت آمیز قصے ملتے ہیں۔ بندہ نواز گیسو دراز کے شکارنامے کے علاوہ مراٹھی کی صنعت "اہنگ" بھی اسی طرح کا چیستاں ہے۔ خود وجودیت (EXISTENTIALISM) ایک باطنی تحریک ہے۔

"لیکن اس کا مقصد باطن کے ادراک کے ذریعے تطہیر نفس نہیں، بلکہ باطن کی کشمکشوں سے یہ نکتہ حاصل کرنا ہے کہ زندگی بے سود ہے۔ انسان تنہا ہے اس کا کوئی اپنا

---

(۱) اردو نظم از ڈاکٹر سید عبداللہ۔ بحوالہ نئی شاعری، مرتبہ افتخار جالب۔ ص ۳۱۷ - ۳۱۸

(۲) " " " " " ص ۳۱۷ - ۳۱۸

نہیں۔ فطرت اس کی ہوسکتی تھی مگر وہ بھی اس کی نہیں۔"[1]

ڈاڈا ازم بھی جو ہر شے کی تنسیخ کی قائل ہے، دراصل اسی کشمکش، تنہائی اور مایوسی کی کیفیتوں میں ہر چیز کے انکار کی ایک ادبی تحریک ہے۔ اس طرح کی ساری تحریکیں اور ازم جن میں احساس کی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ ان کے اظہار میں بھی دقتیں پیش آتی رہتی ہیں، علامتوں اور تمثیلوں کا سہارا لیتے ہیں اگر نہ لیں تو ان کا اظہار مشکل ہوجائے اور فن کار جو زیادہ حساس، درّاک اور خلّاق ہوتا ہے، اس کا دم گھٹ جائے۔ ایک مغربی نقاد کا کہنا ہے کہ "ادیب کی تمام تر عظیم تخلیقات تمثیلی ہیں اور اسی باعث ان کی قوت، گہرائی اور حسن میں اضافہ ہوا ہے۔"

علامت نگاری

علامت بھی جو سمبل کی اردو شکل ہے کثرتِ تعبیر ہی نہیں، مختلف لفظوں میں ادا کرنے کے سبب خلط ملط ہو کے رہ گئی ہے۔ بعض لوگوں نے علامت کو علامیہ اور رمزیہ بھی کہا ہے۔ بعض کے نزدیک سمبل کا صحیح ترجمہ اشارہ ہے۔ بعض نے علامت کو تمثیل کے معنوں میں استعمال کیا ہے اور کچھ لوگوں نے تمثیل نگاری کو ہی رمزیہ کہہ دیا ہے۔ علامت کو استعارہ بھی کہا گیا ہے، جیسا کہ اس سے پہلے ذکر ہوچکا ہے۔ اس خلط مبحث کی وجہ غالباً یہ ہے کہ چوں کہ عام استعمال میں ان سبھی الفاظ کے معانی کم و بیش ایک ہی ہوتے ہیں یا ان سے ایک ہی مفہوم اخذ کیا جاتا ہے، اس لیے اصطلاحاً ان میں کیا فرق ہے اس کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔ ان میں بنیادی طور پر چونکہ ایک لفظ کو کسی دوسری شے یا لفظ کے معنی کی نمائندگی کرتا ہے اور کسی خاص معنی کی طرف ذہن منتقل کرتا ہے اور یہ خصوصیت کم و بیش ان سبھی لفظوں میں پائی جاتی ہے، اس لیے ایک کو دوسرا کہہ دینے میں کوئی قباحت نہیں محسوس کی گئی۔ حالانکہ بعد میں اس سے بہت سی الجھنیں پیدا ہوئیں۔ بقول شاد عارفی مرحوم:

ارتجالاً بُرے کو بھلا کہہ دیا
یعنی گالی نہ دی رہنما کہہ دیا

ڈاکٹر سلام سندیلوی تمثیل نگاری کو رمزیہ کہتے ہیں۔ فرماتے ہیں:۔

"رمزیہ ایک صنفِ سخن کا نام ہے جس کو انگریزی میں الیگری (ALLEGORY)

(۱) اردو نظم از ڈاکٹر سید عبداللہ بحوالہ نئی شاعری مرتبہ افتخار جالب۔ ص ۲۱۷، ۲۱۸

کہتے ہیں"۔(۱)

حالاں کہ دونوں باتیں صحیح نہیں ہیں۔ نہ تو رمزیہ ایک صنفِ سخن ہے، اس معنی میں جس معنی میں قصیدہ، مخمس، رباعی اور غزل ہے۔ اس لیے کہ یہ صنف سے زیادہ صنعت ہے اور ظاہر ہے صنف اور صنعت میں فرق ہے اور دوسرے (ALLEGORY) کو عموماً تمثیل نگاری کہا گیا ہے، رمزیہ نہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے تصریح کر دی ہے کہ چوں کہ

"تمثیل کے معنیٰ ڈرامے کے بھی لیے جاتے ہیں، اس لیے ایلی گری کو رمزیہ کہا جائے لیکن عرفِ عام میں تمثیل کہہ کر ایلی گری ہی مُراد لیا جاتا ہے۔ اگلے وقتوں کے چند بزرگ ڈرامے کے لیے اس لفظ کا استعمال کرتے ہوں تو انھیں کچھ نہ کہیے۔ دوسری طرف رمزیہ سے عموماً سمبالزم مراد لیا جاتا ہے۔ اسی لیے اسے ایلی گری کے مترادف قرار دینے سے خلط معنی کا اندیشہ ہے"۔ (۲)

ڈاکٹر مسیح الزماں بھی ایلی گری کو رمزیہ ہی ٹھہراتے ہیں"۔ (۳)

لیکن علامت کے لیے رمزیہ تو صحیح ہو سکتا ہے تمثیل نگاری کے لیے قطعی نہیں۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر مسیح الزماں بھی اسے ایک صنفِ سخن کہتے ہیں، حالانکہ اس کا تعلق صنعت و بیان سے ہے اصناف سے نہیں۔ یہ صنعت بھی نہیں۔ یہ تو الفاظ و معانی کے ذریعہ اشیا کی نمائندگی ہے اور ان میں آپس میں رشتۂ اتحاد پیدا کرکے کسی چیز، کسی واقعہ، کیفیت یا فضا کی تصویر دل و دماغ میں اُتار دینا ہوتا ہے۔ یہ اپنے ظاہری معنی کے علاوہ دوسرے کئی عمیق اور تہہ دار معنی کو پیش کرتی ہے۔ علامت مبہم اور غیر واضح ہوتے کے باوجود جذباتی اثر رکھتی ہے۔ خواب، جادو یا دوسرے افسانوی واقعات کی عکاسی کے باوجود علامت میں گہری تاثیر ہوتی ہے جس سے دل و دماغ میں ہیجان پیدا ہوتا ہے۔ کولرج کے بقول:

"وہ (علامت) فرد میں نوع اور عام میں خاص کے نیم روشن نفوذ کی صورت پیدا کرتی ہے۔ یعنی وہ بیک وقت عمومی بھی ہوتی ہے اور

---

(۱) ادبی اشارے۔ ص ۳۵

(۲) تحریریں۔ ص ۲۹۹ (۳) معیار و میزان۔ ص ۲۰۷

مخصوص بھی۔"(۱)

یہ ایک طرح سے علامتی اظہار ہوتا ہے۔ یعنی عام اشیا مثلاً پانی، ہوا، سمندر، چٹان، پرندہ، دھوپ، چھاؤں وغیرہ میں مخصوص معنویت اور اہمیت پیدا کر دیتی ہے۔ مثلاً:

(۱) دیوارِ شب اور عکسِ رُخِ یار سامنے
پھر دل کے آئینے میں لہو پھوٹنے لگا (فیض)

(۲) پھول پتیاں، شاخیں
منجمد ہیں سب کے سب
وقت کی کمان میں اب
تیر ہی نہیں کوئی (شہریار)

(۳) دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں (غالب)

ان میں جتنے بھی علامتی الفاظ ہیں جیسے دیوارِ شب، وقت کی کمان۔ آئینۂ تکرارِ تمنّا، یہ سب لغوی معنوں سے تجاوز کر کے کچھ اور معنویت پیدا کر رہے ہیں۔ اس لیے یہ مختلف اشیا کی علامت بن گئے ہیں۔ یہ تمثیل نہیں ہے اور نہ اسے صنف ہی کہہ سکیں گے۔

علامت کیا ہے۔ یہ بحث طلب مسئلہ ہے۔ GEORGE WHALLEY کا کہنا ہے کہ:

"لفظ علامت (SYMBOL) ایک اسم ہے، جو یونانی فعل سے مشتق ہے۔ اس لفظ کے معنی کشیدہ، اتفاق۔ مقابلہ۔ اتحاد اور باہم متحد کرنا ہے۔" (۲)

انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے:

لفظ سمبل جرمن زبان کے فعل 'SYMBOLLEIN' سے ماخوذ ہے جس کے معنی ساتھ رکھنے کے ہیں۔ اس سے جو اسم 'SYMBOLOM' بنا ہے۔ اس کے معنی

---

(۱) بحوالہ مضمون: علامت کی پہچان۔ از شمس الرحمٰن فاروقی۔ شب خون۔ اپریل ۷۰، شمارہ ۴۸، ص ۲۲

(۲) "POETIC PROCESS", PAGE:171

نشان، ٹوکن یا سائن کے ہیں، جسے معاہدہ کرنے والے فریقین آدھے سکّے کی شکل میں بطور عہد نامہ اپنے اپنے پاس رکھ لیتے ہیں، اس لیے بنیادی طور پر اس کے معنی ملانا یا ایک کرنا کے ہیں۔ نتیجتہً مختلف اشیا متحد ہو جاتی ہیں تو ان کے اندر وحدت کے معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔"(۱)

ایک علامت دراصل ایک منفرد لفظ یا شے کی مانند نہیں ہے۔ جیسے چاند، سمندر، پھول، سورج وغیرہ۔ اس لیے کہ ہر ایسا لفظ ایک ایسا سیاق اور شاعرانہ محل کا متقاضی ہوتا ہے اور علامتی صورت حال کے ساتھ ساتھ کوئی نہ کوئی منفرد اور باا‌ثر پیکر یا لفظ بھی چپکا ہوتا ہے۔ اسے جب اس کے سیاق سے الگ کریں گے تو وہ پیکر یا لفظ ایسا وجود بن جاتا ہے جو جذباتی تاثر پیدا کرتا ہے۔ اس لیے علامت اپنے صحیح سیاق میں مزاجاً شاعرانہ ہوتی ہے۔ یہ احساسات اور شعور کی پیچیدگیوں کے اظہار کا وسیلہ ہوتی ہے۔ علامت کی اہمیت اس لیے ہے کہ بقول YEATS سچا فن علامتی اور معنی خیز ہوتا ہے اور ہر ہیئت اور ہر صورت، ہر رنگ اور ہر اشارت کو کسی نہ کسی ناقابل تجزیہ جوہر کا عکاس و اداشناس بنا دیتا ہے۔ ورجینا وولف کہتی ہے کہ :

"جو ہماری منطق سے ماورا ہے ہمارا خیال اور تصوّر اس شے کی طرف مبذول ہو جاتا ہے اور جو علامتی ہے اور اسی وجہ سے دائمی ہے۔"

علامت، تمثیل، نشان، خفیہ تحریر (CODE WORD) سے واضح طور پر الگ اور منفرد ہے۔ یہ دراصل ایک ایسی اصطلاح ہے جس کا تعلق تنقید کی بنیاد سے ہے OXFORD ILLUSTRATED DICTIONARY میں علامت کی تعریف اس طرح کی گئی ہے کہ :

"علامت ایک ایسی شے ہے جو دوسری شے کی نمائندگی کرے یا اس کے بجائے آئے۔ خاص طور پر ایک ایسی شے جو مادّی ہو، اور غیر مادی اور مجرّد شے کی نمائندگی کرے۔ جیسے کوئی خیال یا کوئی صفت۔ ایسا تحریری کردار جو روایتی اعتبار سے کسی

---

(۱) دیکھیے پوئٹری اینڈ پوئٹکس، از الیگزینڈر پری مینگر لفظ (SYMBOL)

یہ چیز یا عمل کو پیش کرتا ہے۔"

یہاں علامت کی تعریف تمثیل کے مماثل ہو گئی ہے۔ حالاں کہ علامت تمثیل سے واضح طور پر الگ ہے۔ C.S LEWIS نے صحیح کہا ہے کہ :

" علامت ایک طریقِ فکر ہے لیکن تمثیل ایک طریقِ اظہار ہے۔ اس کا تعلق شاعری کے مواد سے زیادہ ہیئت سے ہے۔"(۱)

کولرج نے بھی اس میں فرق کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ :

"تمثیل تجریدی تصوّرات کو تصویری زبان میں ڈھال دیتی ہے لیکن علامت کی تخصیص یہ ہے کہ وہ "فرد میں نوع اور عام میں خاص" کے نیم روشن نفوذ کی صورت پیدا کرتی ہے۔ یعنی وہ بیک وقت عمومی بھی ہوتی ہے اور مخصوص بھی۔" (۲)

سی۔ ایس لیوس کا کہنا ہے کہ :

" علامت ہم تک یونان سے آئی اور پہلی بار نمایاں اور با اثر طور پر مغربی افکار میں مکالمات افلاطون (DIALOGUES OF PLATO) کے ساتھ ظاہر ہوئی۔ سورج خدا کی نقل ہے۔ وقت ابدیت کی تمثال ہے۔ تمام ظاہری چیزیں جس حد تک حقیقی شکلوں کی نقالی میں کامیاب ہو سکیں، اس حد تک ان کا وجود ہے۔" (۳)

یونگ کہتا ہے کہ :

" سمبلزم" میں اظہاری اور تاثراتی، لاشعوری اور شعوری عناصر اپنے تمام تضاد کے ساتھ یکجا ہوتے ہیں۔"

اس کے خیال میں :

"سمبل اس کیفیت کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے جس کے لیے لفظی تصوّرات موجود نہیں۔ تمام سمبل کے پیچھے جو آرکی ٹائپ موجود ہیں وہ انسان کے تجربے کی نشان دہی

---

(۱) ALLEGORY OF LOVE : PAGE [illegible]

(۲) بحوالہ مضمون۔ علامت کی پہچان۔ از شمس الرحمان فاروقی۔ شب خون الہ آباد۔ شمارہ ۴۸، اپریل ۷۰، ص ۲۲

(۳) ALLEGORY OF LOVE PAGE 45-46

کرتے ہیں ۔" (۱)

ایرک فرام کہتا ہے کہ :

" سمبالک زبان جس کے ذریعے دیو مالا اور خواب عیاں ہوتے ہیں ، در اصل وہ زبان ہے جس سے ہمارے اندرونی تجربات ، محسوسات اور خیالات اس طرح مظہر ہوتے ہیں جیسے کہ وہ خارجی دنیا میں ظہور ہونے والے واقعات ہیں ۔" (۲)

علامت در اصل استعارے کی طرح ایک شے یا تصویر کی ترجمانی نہیں کرتی ، بلکہ یہ روابط کا ایک نقطۂ ماسکہ ہوتی ہے FOCUS OF RELATIONSHIP اس میں زبردست ایجاز و اختصار ہوتا ہے ' اور ارتکاز اس قدر باریک ہوتا ہے کہ اکثر ایک صورت ایک لفظ سے منعکس ہو کر ایک علامت بن جاتی ہے ۔ یہ IMAGE کی صورت میں بھی ظہور کرتی ہے لیکن ہر حال میں ایسا نہیں ہوتا ۔ یہ ایک ایسا لفظ ہوتا ہے جو اہم طاقتوں کو اپنے سیاق سے الگ کر کے بھی بیان کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس لیے بقول جارج وہیلے :

" علامت شاعری کا اعلیٰ ترین قدر و قیمت رکھنے والا وسیلۂ اظہار ہونے کی وجہ سے اپنے سیاق کے معاملے میں الفاظ و تمثال کے دیگر اقسام کے بالمقابل زیادہ حساس و نازک ہے ۔" (۳)

جارج وہیلے (GEORGE WHALLEY) ہی نے POETIC PROCESS میں YEATS کا یہ قول بھی نقل کیا ہے کہ :

" پہلی شے اشاریت ، گونگی چیزوں کو نطق سے نوازتی ہے اور غیر مجسم چیزوں کو جسم عطا کرتی ہے ، جب کہ دوسری شے ، کسی سنی ہوئی ، لکھی ہوئی اور محبوب شئے سے ایک ایسا مفہوم اخذ کرتی ہے ، جو اس سے قبل بھی جانی پہچانی شکل اور آواز کی حامل رہی ہے '

---

(۱) بحوالہ ادب اور نفسیات ۔ از دیوندر اسر ص ۸۴ ۔ ۸۵

(۲) بحوالہ ادب اور نفسیات ۔ از دیوندر اسر ، ص ۸۵ ، ۸۶

(۳) POETIC PROCESS: P.167

اور جسے اپنے مفہوم و منشا سے زیادہ اپنا وجود عزیز رہتا ہے۔"(۱)

ظاہر ہے اندرونی کشمکش کے اظہار کا ذریعہ تمثیل اور علامت ہی ہو سکتا ہے۔ مرادفات کو استعمال کرنے کا وہ طریقہ جو تمثیل کے برعکس ہوتا ہے "اشاریت" یا علامتیت" ہے۔ بقول C.S.LEWIS

" دیگر اشیا کی شعوری نقالی کے ذریعہ مطالعہ کی کوشش اور نقشِ ثانی میں نقشِ اول کی جھلک کا مشاہدہ ہی وہ مفہوم ہے جو میں اشاریت اور مذہبی باطنیت سے اخذ کرتا ہوں"۔(۲)

علامت دراصل حقیقت اور افسانہ دونوں ہے۔ اس میں حقیقت سے انحراف ہوتا ہے لیکن حقیقت ہی کے اظہار کے لیے یہ ضروری بھی ہوتا ہے۔ یہ لسانی اور غیر لسانی دونوں طرح کی ہوتی ہے۔ صرف شعر و نثر ہی میں نہیں بلکہ سنگتراشی اور مصوری میں بھی اس کا اظہار ہوتا ہے۔ اور اس کے ذریعے جس طرح ان تہ در تہ کیفیات کا اظہار ہوتا ہے وہ کسی اور طرح مشکل ہے۔ یعنی وہ کیفیات جن کا تعلق ہمارے باطن اور وجدان سے ہے۔ اسی لیے یونگ کہتا ہے کہ :

" علامت نسبتاً نامعلوم اشیا کا اظہار ہے، جس کی ترسیل کسی دوسرے طریقے سے نہ ہو سکے۔"

("AN EXPRESSION OF SOMETHING RELATING UNKNOWN WHICH CAN NOT BE CONVEYED IN ANY OTHER WAY") (۳)

یہی اشارہ اور سمبل کے درمیان فرق بھی ظاہر کرتا ہے :۔

" اشارہ کسی حقیقی چیز کا قائم مقام یا نمائندہ ہوتا ہے جبکہ علامت زیادہ وسیع معنی کی حامل ہوتی ہے اور ان نفسیاتی حقائق کا اظہار بھی کر سکتی ہے، جن کی قطعی تشکیل ممکن نہ ہو۔"

(" A SIGN IS A SUBSTITUTE FOR A REPRESENTATION OF THE REAL THING WHILE A SYMBOL CARRIES A WIDER MEANING

---

(۱) A NOTE ON ALLEGORY: POETIC PROCESS, G.WHALLEY,PAGE:190

(۲) ALLEGORY OF LOVE--P.45,46

(۳) بحوالہ شب خون، شمارہ ۱۰۷، اپریل ۱۹۷۸ء

AND EXPRESSES A PSYCHIC FACT WHICH CAN NOT BE FORMULATED MORE EXACTLY.") (1)

کبھی کبھی پوری نظم "علامتی" یا سمبالک ہوتی ہے اور وہ مجموعی طور پر کسی کیفیت یا ذہنی صورت کی نمائندگی کرتی ہے۔ مثلاً: ن۔م راشد کی نظم "خودکشی" ذہنی خودکشی کی علامت ہے۔ اس میں شعور کی فنائیت واضح ہے۔ یہ بھی زندگی سے فرار اور رجعت ہے۔ زندگی جو ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ ہے، اس کے تختِ خواب کے نیچے تازہ و رخشاں لہو کی دریافت اس کے شعور کی موت اور اس کے ذہن کی خودکشی ہے۔ ایسا لہو جہاں بوسے مے، بوسے خون سے اُلجھی ہوئی ہے۔

موجودہ علامت نگاری دراصل قدیم نہیں جدید دور کی پیداوار ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں "رمزیت" ادبی تحریک کے طور پر رائج ہوئی۔ یہ موجودہ انسان کے شعور کی تہہ دار پیچیدگیوں میں اُترنے اور حقیقت کو ٹٹولنے کے مرادف تھی۔ انیسویں صدی کی ابتدا میں جو لوگ متوسط طبقے کے اقدار کے خلاف شدید خیال رکھتے تھے، انھوں نے پردہ داری کے لیے علامتیں وضع کیں، لیکن بعد میں علامت نفسیاتی عمل کی برانگیختگی کا کام سرانجام دینے لگی۔ ڈاکٹر گیان چند کہتے ہیں:

"زبان اور الفاظ، انسانی تجربات و احساسات کی تصویر کشی کے حریف نہیں ہو سکتے۔ انسان کی نفسیاتی اُلجھنوں کا درک پیدا کرنے کے لیے شاعر علامتوں میں بات کرتا ہے جو بڑی بلیغ ہوتی ہیں جو اپنے اندر ایک جہانِ معنی رکھتی ہیں۔ جو تخیل پر مہمیز کرتی ہیں۔ علامیہ ادب انسانی عقائد و اوہام کی تاریخ رفتہ میں جھانک کر دیکھتا ہے۔ ماورا کو نظر کے سامنے لاتا ہے۔ خواب اور حقیقت تحت الشعور اور شعور کی خلیجوں کو پاٹتا ہے۔" (۲)

علامت معنی کی منفرد شکل ہوتی ہے، جب کہ استعارہ مرکب شکل ہے۔ اس کی سب سے بڑی شناخت ابہام ہے۔ ایسا ابہام جو شیئیت (THINGNESS) کی طرف ذہن منتقل کر دے انسان کو پرند

---

(۱) بحوالہ شب خون۔ شمارہ ۴۷۔ اپریل ۷۰ء ص ۸

(۲) تحریریں۔ از ڈاکٹر گیان چند۔ ص ۲۷۴

کہنے والے جتنے الفاظ ہیں، مثلاً طائرِ روح، قفسِ عنصری، آشیانہ، صیاد، قفس، نشیمن، چمن وغیرہ سب فطری علامتیں ہیں۔ اسی طرح شجرِ حیات کی فطری علامتوں سے سرو، شمشاد اور شاخ کی علامتیں بھی منہا ہوتی ہیں اور اگر ان کی معنوی توسیع کر دی جائے، جیسا کہ فیض نے کی ہے تو رات کو درد کا شجر کہا جا سکتا ہے ؎

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

علامت کو وسیع استعارہ بھی کہا گیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں :

"علامت ایک وسیع تر نظام کا حصہ ہوتی ہے اور نہ صرف یہ کہ وہ بیک وقت کئی چیزوں کا استعارہ ہوتی ہے، بلکہ شئے فی نفسہ اور شے نمائندہ کی حیثیت سے بار بار سامنے آتی ہے۔ لہٰذا علامتی استعارہ علامت اور استعارہ الگ الگ چیزیں ہیں۔"(۱)

فاروقی صاحب ہی نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ :

"علامت کی اسمیت اور شیئیت اسے استعارہ سے ممتاز کرتی ہے جو مشاہدے پر مبنی ہوتا ہے اور بیان پر اکتفا کرتا ہے۔ گویا علامت وہبی علم کا اظہار کرتی ہے اور استعارہ اکتسابی علم کا۔" (۲)

یہ دراصل "چون اکذب اوست احسن او" کا معاملہ نہیں، بلکہ "اشعر الناس من انت فی شعرہٖ" یعنی بڑا شاعر وہی ہے جس کے شعر میں سامع ہمہ تن محو ہو جائے۔ علامتیں سامع کو کلام میں محو ہو جانے پر مجبور کرتی ہیں۔ علامت کی ہمہ گیری اور اس کی وسیع معنویت ایک مثال سے واضح ہو سکے گی۔ مثلاً لفظ "سورج" ایک اسم ہے جو ایک شے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ علامت اس کی اسمیت اور شیئیت سے آگے بڑھ کر اس کی بنیادی خصوصیات کی توسیع کرتی ہے۔ یعنی اس کی بنیادی خصوصیت تپش اور روشنی ہے لیکن اور دوسری خصوصیات جو اس سے متعلق ہیں، علامت ان سب کا بھی ادراک

---

(۱) مضمون۔ شعر کا ابلاغ۔ از شمس الرحمٰن فاروقی مشمولہ لفظ و معنی ص ۱۱۱

(۲) مضمون "شعر، غیر شعر اور نثر" شب خون شمارہ ۱۵ اگست ۱۹۶۶ء ص ۱۲

کراتی ہے۔ مثلاً اس کی خلاقانہ قوت، قانون وضبط اور شعور وفکر وغیرہ۔ اس سے آگے بڑھ کر اصول پدری وقت اور زندگی کا گزران وغیرہ بھی اس کی معنوی صفات مذکور ہوئی ہیں۔ اسی بنیاد پر اگر کسی شاعر کے یہاں خورشید۔ شعلہ۔ برق اور آتش کا استعمال زیادہ ہو تو اس کے یہاں الفاظ سے متعلق اشیا کی معنویت اور لغوی خصوصیات میں سے چند یا تمام کو یک جا کر کے یا ان کا ارتکاز کر کے ایک وسیع تر معنویت کا ادراک کیا جا سکتا ہے۔ جیسے خورشید، شعلہ، برق، اور آتش زیادہ استعمال کرنے والے شاعر کے یہاں ایک باطنی بلندی اور علویت کا ادراک کیا جا سکتا ہے۔ علامت اس طرح اپنی حکومت کی حدود کی توسیع کرتی رہتی ہے اور دھیرے دھیرے لفظ کی تمام معنویتوں کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ اس لیے تشبیہہ و استعارہ اور تمثیل اشارہ، وغیرہ علم کی تمام قسموں میں علامت کو بہترین ذریعہ تسلیم کیا جاتا ہے، اس لیے کہ علامت محض علامت نہیں ہوتی، آج کے پیچیدہ ذہن کی گہری تہوں کو ٹٹولتی ہے اور "ٹٹول کر" گوہر معنی کو ذہن کے روبرو کر دیتی ہے۔ یہ ایک ایسی تحریک ہے جس سے مغرب مدت ہوئی گزر چکا ہے۔ مگر ہمارے یہاں اس کا استعمال اب ہوا۔ بہت سے بزرگوں نے اس کے استعمال پر ناک بھوں چڑھائی ہے۔ غالباً اس کا غلط اور بے جا استعمال ہی ان کو ناراض کرنے کا باعث ہوا ہے۔ مگر ان کا کہنا ہے کہ:

با من میاویز اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد (غالب)

سمبالزم یا علامت نگاری کا آغاز فرانس میں بودلیئر کی تحریروں سے ہوا۔ اس نے فطرت کو مختلف حقیقتوں کے سمبل کے روپ میں دیکھا تھا۔ اس لیے حقائق کے علائم کو پیش کر کے اس نے فطرت پر پڑے پردے کو اٹھایا اور حقیقت کو عریاں کر کے پیش کیا۔ اس کی نظم "بدی کے پھول" نہ صرف سمبالزم کی محرک ہے، بلکہ اس راہ کا سنگ میل بھی ہے۔

بودلیئر نے ایڈگر ایلن پو کی تحریروں کے ترجمے بھی کیے۔ اس کی تنقیدوں نے سمبالک تحریک کو تقویت پہنچائی اور پھر ورلین۔ ملارمے اور ریمبو وغیرہ کی علامتی تحریروں نے اس میں جان ڈال دی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون "شاعری میں سمبلزم کی تحریک" میں لکھا ہے کہ:

"سمبلزم کی یہ تحریک ۱۸۸۵ء میں شروع ہوئی۔ فرانس میں اس کے علمبرداروں

ہیں بودلیئر۔ ملارمے۔ ورلین وغیرہ کے نام زیادہ اہم ہیں۔ انگلستان میں روزویٹی پیٹر، وائلڈ اور ایٹس نے اس تحریک کے اثرات قبول کیے۔ جرمنی میں ریزمیریا رلکی اور اسٹیفن جارج اس سے متاثر ہوئے اور روس میں الیگزنڈر بلاک نے اسے اپنایا۔ سمبلزم کی یہ شاعری دراصل علامتوں کی شاعری تھی۔ سمبلزم کا طرۂ امتیاز یہ تھا کہ اس میں شاعر نے ان علامتوں کی بجائے جو صدیوں کے استعمال سے ایک خاص تلازمۂ خیال کو جنبش میں لانے کا باعث بن چکی تھیں اور جن کے پس منظر سے قاری پوری طرح واقف ہو چکا تھا، ایسی علامتیں تخلیق کرکے رائج کرنے کی کوشش کی، جن کا تعلق شاعر کی ذات سے تھا۔ اشاریت پسندی میں ابہام کا آغاز یہیں سے ہوا۔ شاعر نے مابعد الطبیعاتی تجربات کو ظاہری اشیا کی زبان میں بیان کرنے کی کوشش کی اور یوں ایسی علامتیں تخلیق ہو گئیں، جنھیں قاری گرفت میں نہیں لے سکتا تھا۔"(۱)

ابہام اگرچہ علامت کی بڑی پہچان ہے لیکن اگر علامت اصل شے کی معنوی صفات سے اپنا رشتہ اس قدر کمزور کر لے کہ اس کا پہچاننا مشکل ہو جائے تو وہ ابہام اہمال بن جاتا ہے۔ مثلاً افتخار جالب اور احمد ہمیش وغیرہ کی اکثر نظمیں فہم و ادراک کی گرفت سے باہر جا پڑتی ہیں۔ دراصل حقائق کا اظہار خاصا مشکل کام ہے۔ یہ وہی اظہار ہے جسے کروچے عرفان و آگہی کا ہم معنی کہتا ہے۔ اس کے خیال میں آگہی کی دو منزلیں ہیں۔ ایک وجدان اور دوسرا اظہار۔ یعنی جب ہم خود کسی بات کو جان لیتے ہیں تو اس کا اپنے آپ پر اظہار کرتے ہیں۔ لیکن الفاظ کی علامتوں کے ذریعے ان کی ترسیل بھی ضروری ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کے الفاظ میں :

"اظہار سے ترسیل تک پہنچتے پہنچتے آگاہی کا خاصہ حصہ زخمی ہو جاتا ہے اور شاعر کا علم ادھوری شکل میں کاغذ پر اتر آتا ہے۔"(۲)

یہی ادھورا پن اگر اور زیادہ ناقص یا ان گڑھ ہو تو شعر کا ابلاغ نہایت مشکل ہو جاتا ہے۔ شعر کے سلسلے

---

(۱) ماہِ نو۔ کراچی۔ اشاعتِ خاص۔ ماہ اکتوبر ۱۹۶۴ء، ص ۲۲

(۲) لفظ و معنی بشعر کا ابلاغ۔ ص ۹۷

میں فاروقی صاحب نے جو مثال دی ہے وہ علامت یا اس کے تلازموں کے ذریعے ادراکِ حقیقت کی ہے اور یہ شعر کے ابلاغ میں سدِ راہ نہیں ہوتی۔ مثلاً ان کا کہنا ہے کہ :۔

"فرض کیجیے کہ شاعر نے برف دیکھی، لیکن اس کی زبان میں برف کو واضح کرنے والی کوئی لفظی علامت نہیں ہے۔ لہٰذا وہ برف کو بیان کرنے کے لیے ٹھنڈا۔ ٹھٹھرنے والا۔ سفید اور دودھیا اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والے انسلاکات (ASSOCIATIONS) تک محدود رہتی ہے۔" (۱)

لیکن سوال یہی ہے کہ اگر سامع یا قاری کی آگہی برف کی معنوی خصوصیات تک محدود رہی اور اصل حقیقت تک رسائی نہ ہوئی تو شعر کا ابلاغ نہ ہو سکے گا۔ اس کا ذہن ان تلازموں اور معنوی خصوصیات سے گزر کر۔ برف تک پہنچنا چاہیے۔

"ون کا زرد پہاڑ" وزیر آغا کی ایک نظم ہے جس میں مختلف اشیا کی زردی اگرچہ الگ الگ چیزوں کی علامت ہے لیکن وہ مرتکز ہو کر آج کی موت سے بھری ہوئی فضا کی شکل میں نمودار ہو کر پڑھنے والے کے ذہن کو ایک تاثر دیتی ہے۔ اس میں "زرد" سونے کے سخت ٹکڑوں کی علامت ہے، جو موت و زیست تک کی نیلامی کے لیے مستعمل ہے۔ "زرد لمحے موت" "زرد مکان" "مفلس مکینوں" "زرد تارے" "مسرور لمحوں اور" "زرد چڑیا" "نرم و لطیف زندگی کی علامت ہیں" "زرد چڑیا" وہ جو "لرزتی شاخ پر پل بھر کے لیے رک کر اڑ جاتی ہے۔" اس طرح آج کے کثیف ماحول میں سسکتی، تڑپتی اور دق زدہ زندگیوں کی اس سے بہتر تصویر کشی نہ ہوگی، جو پل بھر کی مسرت کے لیے جستجو و آرزو کا شکار رہتی ہیں اور بالآخر محروم ہو کر دم توڑ دیتی ہیں۔ اس لیے کہ علامتیں دراصل فن کی زندگی ہیں۔ جہاں لفظ و صوت بھی اظہار کی راہیں بند پا کر واپس چلے جانے کا اعلان کر دیں تو علامتیں آگے بڑھ آتی ہیں، جہاں استعارہ جیسی بلیغ تر شکل بھی دم توڑ دے، علامتیں سہارا بن جاتی ہیں۔ جہاں تمثیل بھی جانے سے گھبرا ئے، علامتیں بڑی بے تکلفی سے گزر جاتی ہیں۔ اسی لیے فیض کہتے ہیں :۔

---

(۱) لفظ و معنی۔ شعر کا ابلاغ۔ ص ۹۰

جان جائیں گے جاننے والے
فیضؔ فرہاد و جم کی بات کرو

تمثیل کے معنی اور لفظ تمثیل نگاری

اب تک تشبیہہ و استعارہ اور علامت نگاری اور ان سے متعلق اصطلاحات پر طویل گفتگو رہی اس کا مقصد یہ تھا کہ تمثیل نگاری بھی دراصل اسی قبیل سے ہے اور چونکہ یہ چیزیں شعر کے ابلاغ، نثر کے حُسن اور کلام کے جمال کو دوگُنا اور سہ گُنا کرتی ہیں، اس لیے تمثیل نگاری بھی حقائق کے ادراک اور تفہیم مسائل کے سلسلے میں لازماً ممد و معاون ثابت ہوگی۔ دوسرے یہ کہ یہ چیزیں جزوی طور پر یا غالب حیثیت سے اشارۃً یا کنایۃً کسی نہ کسی جہت سے تمثیل سے متعلق رہی ہیں۔ اس لیے تمثیل اور اس سے متعلق اور دوسری متعلق پر گفتگو ضروری تھی۔

اب تمثیل کو لیجیے۔ تمثیل دراصل عربی کا لفظ ہے۔ تمثیل سامنے ہونا۔ شکل دکھلانا اور مثال دینا ہے۔ یعنی ایک چیز متشکل ہوکر سامنے آجائے۔ عربی میں یہ مختلف معنوں میں استعمال ہوتا رہا۔ چنانچہ تمثیل الحدیث بالحدیث معنی بیان کرنا۔ ہذا بیت مثل بہ یعنی یہ شعر مثال ہے جس کی مثال دی جاتی ہے۔ تمثل مثالاً نمونہ بنانا۔ الشئ بالشئ۔ مشابہت دینا اور التمثال تصویر اور مجسّمہ کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔[1]

"تسہیل العربیۃ" مرتبہ مولانا محمد جی صاحب میں "مثولاً بین یدیہ" سامنے کھڑا ہونا۔ المثل بالمثل، اس نے کہاوت بیان کی کے معنی بیان ہوئے ہیں۔ مزید یہ، امثال تشبیہہ، نظیر، کہاوت اور عبرت کے معنی میں بھی مندرج ہے۔ دار الاشاعت کراچی سے چھپی ہوئی المنجد میں بھی یہی معنی لکھے ہیں۔ غلام سرور لاہوری بھی تماثل اور تمثیل کے معنی مشابہ ہونا۔ ہم صورت ہونا۔ مثال دینا اور صورت دکھلانا، اور تمثال بہ معنی صورت اور تمثال گر یعنی مصوّر تصویر بنانے والے کے تحریر کرتے ہیں۔ انھوں نے اس سلسلے میں صائب اور سعدی کے اشعار بھی بطورِ ثبوت پیش کیے ہیں۔

---

(۱) مصباح اللغات۔ مرتبہ ابو الفضل بلیاوی۔ مکتبہ برہان دہلی۔ دسمبر ۱۹۶۴ء

صائب کہتا ہے :

دین و دل را می دہی بر باد تا دم می زنی
بار تمثیلِ کرم بر نام حاتم می زنی

سعدی کہتے ہیں :

چناں صورتش بستہ تمثال گر
کہ صورت نہ بندد ازاں خوب تر(۱)

مولانا نورالحسن نیّر کاکوروی تمثیل اور نظیر میں فرق کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں :
"تمثیل میں کسی شے کا ذکر وضاحت اور تشریح کے ساتھ ہوتا ہے۔ نظیر سے مراد ایک تائیدی ثبوت ہوتا ہے، جو اسی طرز کا ہو۔" (۲)

مہذب اللغات کے مرتب مہذب لکھنوی بھی یہی مطلب بیان کرتے ہیں۔ فرہنگ آنند راج میں تماثل بضم ثای مثلثہ کہ حرف چہار است بروزن تفاعل از بیماری بہ شدن و مانند ہم دیگر شدن (م) تماثیل حرف چہارم ثای مثلثہ تصاویر و اصنام و بمعنی فرمانہاے پادشاہی و نیز آمدہ" کے معنی ذکر ہیں۔" (۳)

ان مختلف لغات کا جائزہ لینے کے بعد جو نتیجہ نکلتا ہے، وہ یہ ہے کہ تمثیل میں کوئی ملتی جلتی چیز سامنے آجاتی ہے، یا وہی چیز کسی دوسری شکل میں صورت پذیر ہوتی ہے۔ یعنی ان دونوں اشیا یا اشخاص میں مشابہت وصفی یا معنوی ہونا ضروری ہے، اور وہ یہ کہ وہ ایک دوسرے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تمثیل میں چوں کہ ایک دوسرے کی نقل موجود ہوتی ہے، اس لیے تمثیل ڈرامے کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی رہی ہے۔ اس کے علاوہ بعض بزرگوں نے علامت اور اشارہ کے معنی میں اور بعض نے تشبیہ اور مماثلت کے معنوں میں بھی استعمال کیا ہے، اور یہ لفظ اگلے

---

(۱) جامع اللغات۔ مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۰۸ء (اکتوبر نومبر)
(۲) نوراللغات جلد دوم۔ جنرل پبلشنگ ہاؤس، کراچی۔ مارچ ۱۹۵۹ء
(۳) فرہنگ آنند راج۔ تالیف محمد پادشاہ۔ بہ شاد کتاب خانہ، خیام۔ تہران۔ فروردین ۱۳۲۹ء

زمانے سے لے کر اس زمانے تک تمام ادیبوں اور شاعروں کے یہاں کم و بیش لغوی معنوں ہی میں استعمال ہوتا رہا نتیجۃً تمثیل یا تمثیل نگاری بہ حیثیت فن کے نمایاں نہ ہوسکی اور اس کی اصطلاحی معنویتیں پردۂ خفا میں پڑی رہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے صحیح وضاحت کی ہے کہ :-

" اردو میں کئی صدیوں تک تمثیل نگاری ہوتی رہی۔ لیکن ۱۹ ویں صدی کے آخر میں محمد حسین آزاد نے اردو والوں کو اس کا درک دیا، اس کی تکنیک بتائی، اس کا نام سمجھایا۔ انگریزی اصطلاح ALLEGORY کا ترجمہ انھوں نے تمثیل کیا، جو زبانوں پر چڑھ جانے کی وجہ سے ایک ادبی اصطلاح بن گیا۔ اب یعنی بعض حضرات کو اعتراض ہے کہ چوں کہ تمثیل کے معنی ڈرامے کے بھی لیے جاتے ہیں، اس لیے ایلی گری کو رمزیہ کہا جائے، لیکن عرف عام میں تمثیل کہہ کر ایلی گری ہی مراد لیا جاتا ہے، اگر اگلے وقتوں کے چند بزرگ ڈرامے کے لیے اس لفظ کا استعمال کرتے ہوں تو انھیں کچھ نہ کہیے۔ دوسری طرف رمزیہ سے عموماً سمبالزم مراد لیا جاتا ہے۔ اس لیے اسے ایلی گری کے مترادف قرار دینے سے خلط معنی کا اندیشہ ہے۔ تمثیل نگاری بیسویں صدی کی ابتدا میں ختم ہوگئی۔ اس لیے اس مرحوم اسلوب کے لیے آزاد کی اصطلاح پر اکتفا کی جاسکتی ہے۔ سمبالزم اردو شاعری کی جدید تحریکوں میں سے ہے، اس کے لیے رمزیہ کی عام فہم اصطلاح کو مختص کر سکتے ہیں۔" (۱)

اگرچہ SYMBOLISM کے لیے علامت نگاری کی اصطلاح رائج ہے، مگر اسے رمزیہ کہنے میں کوئی حرج نہیں۔ اس لیے کہ رمزیہ اور علامت میں لغوی اعتبار سے کوئی فرق نہیں۔ اصطلاحاً بھی کم و بیش ایک ہی معنی ہیں۔ مگر تمثیل نگاری کے لیے اسے استعمال نہیں کرنا چاہیے۔

تمثیل نگاری کو عزیز احمد مثالیہ اور ڈاکٹر نیر مسعود رمزیہ اور مثالیہ کہتے ہیں۔ سید مسعود حسین رضوی اس فن یعنی تمثیل نگاری کو مرادیہ اور اسلوب احمد انصاری مجازیہ کو ترجیح دیتے ہیں حالاں کہ یہ دونوں اصطلاحیں تمثیل نگاری کے فنی پہلوؤں کا احاطہ نہیں کرپاتیں۔ ڈاکٹر سید حامد حسین بھی تمثیل نگاری کو رمزیہ کہنے پر مصر ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ:

" گو رمزیت کو بھی بعض اوقات سمبالزم کے ہم معنی استعمال کیا گیا ہے۔ تاہم قاری

---

(۱) تحریریں۔ از ڈاکٹر گیان چند جین ص ۲۶۹-۲۷۰

کو ALLEGORY کے مفہوم سے زیادہ دور نہیں لے جاتے اور خلط معنی کا وہ اندیشہ نہیں رہتا جو تمثیل میں ہے۔" (۱)

خلط مبحث سے بچنے کے لیے ایلیگری کو اردو میں تمثیل نگاری ہی کہنا زیادہ صحیح ہے اور سمبالزم کو علامت نگاری کہنا مناسب ہوگا۔

تمثیل نگاری کیا ہے

اب سوال یہ ہے کہ تمثیل نگاری جسے انگریزی میں ALLEGORY کہتے ہیں کیا ہے۔ اس کی صحیح تعریف کیا ہے اور اس کی حدود و قیود کیا ہیں۔

"تمثیل" کا لفظ دراصل یونانی علم بلاغت کی اصطلاح سے ماخوذ ہے۔ ALLEGORY دو یونانی لفظوں سے مرکب ہے ALLOS اور AGOREVEIN مل کر ALLEGORY بناتے ہیں۔

ALLOS معنی دوسرے کے اور AGOREVEIN معنی بولنا۔ یعنی جس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جائے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند کے،

"تمثیل کے کردار دراصل کسی دوسرے کردار کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان سے وہ مراد نہیں ہے جو ظاہراً نظر آتا ہے بلکہ ان کے نیچے موج تہ نشین کی طرح کچھ اور معنی چھپے رہتے ہیں۔" (۲)

اسی لیے مولوی عبدالحق نے اسے "کسی موضوع کا بیان دوسرے مضمون کے پردے میں" کہا ہے۔

انسائیکلو پیڈیا برٹینکا میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے:-

"تمثیل نگاری علامات اور اشارات کے ذریعہ ظاہراً مفہوم کے علاوہ ایک مزید اور گہرے معنی کی طرف بالارادہ ترسیل کا نام ہے۔ اس طرح تمثیل نگاری کو اپنے مختلف تلازموں کے ساتھ ایک وسیع استعارہ کہا جا سکتا ہے۔ تمثیل دیومالائی اور اخلاقی کہانیوں سے کہیں زیادہ وسیع اور

---

(۱) مضمون رمز نگاری۔ مفہوم اور روایت۔ مجلہ سیفیہ بھوپال۔ ج اول و دوم ۹۲-۹۳-۱۹۹۲ء۔ ص ۲۰-۲۱

(۲) تحریریں۔ از ڈاکٹر گیان چند جین۔ ص ۲۷۰

پیچیدہ ہوتی ہے۔ جہاں مشابہت معقول ہو، وہاں تمثیل تخلیقی ہوتی ہے۔ تمثیل کا خصوصی اطلاق ادب پر ہوتا ہے، خواہ وہ مذہبی ہو یا غیر مذہبی۔" (۱)

انسائیکلو پیڈیا آف ریلیجن اینڈ ایتھکس از جیمس ہیسٹنگز جلد اوّل میں تمثیل نگاری کے معنی یہ لکھے ہیں:

"بنیادی طور پر اس کے معنی استعاروں کا تسلسل ہے۔ اس طرح ہم سمجھتے ہیں کہ تمثیل کا تصور محدود وسعت رکھتا ہے جیسا کہ علم بلاغت میں بیان ہوا — اور جیسا کہ ایک ادبی کام کی تشریح کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اس لیے کہ قدیم علم بلاغت اور اساطیری تشریحات میں قریبی تعلق ہے۔ یہ اصطلاح ان وسیع معنوں میں کسی طرح استعمال نہیں ہوئی جس میں آج اسے استعمال کرتے ہیں۔ جیسے کہ مثال کے طور پر آج تمثیلی استعارے کا لفظ فن میں داخل ہو گیا ہے۔ اس کے برعکس ہم کو یہ ذہن میں رکھنا چاہیے کہ یہ نمائندگی کی ایک قسم ہے۔"

آگے چل کر جیمس ہیسٹنگز نے ہوریس اور گوئٹے کی تخلیقات کی بنیاد پر یہ اصول مستنبط کیا ہے کہ:

"تمثیلی تشریحات میں ایک اضافی تصور ہوتا ہے نہ کہ مطلق تصور۔" (۲)

انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس میں تمثیل نگاری کی یہ تعریف ملتی ہے

"ادب کی ایک صنعت کے لیے یہ اصطلاح استعمال کی جاتی ہے جو نتیجہ کے طور پر تنقید کے طریقے کو جنم دیتی ہے۔ تمثیل واقعہ لکھنے کا ایک اسلوب ہے۔ کیونکہ تمثیل کے لیے کوئی بیانیہ بنیاد ضرور ہونی چاہیے۔ جب کسی قصّے کے واقعات ظاہرا طور پر یا لگاتار کسی دوسرے مماثل تصور یا ڈھانچہ کی طرف مسلسل نمایاں طور پر اشارہ کریں تو ہم اسے تمثیل کہتے ہیں، چاہے وہ تاریخی واقعات ہوں، اخلاقی ہوں یا فلسفیانہ ہوں، یا مظہر قدرت کی صورت میں ہوں۔ فرضی کہانیاں اور فرضی قصّے ایسی قسمیں ہیں، جو تمثیل سے نزدیکی اشتراک رکھتی ہیں اور اس کے لیے استعمال

---

(۱) انسائیکلو پیڈیا برٹینکا۔ جلد اوّل۔ ۱۹۶۴ء ایڈیشن۔ ص ۶۴۱

(۲) 'ENCYCLOPAEDIA OF RELIGION AND ETHICS', BY JANES HASTINGE
LUME I, PAGE:329/330

میں لائی جاتی ہیں۔"(۱)

'OXFORD ILLUSTRATED DICTIONARY' میں بھی تمثیل کے معنی کسی حکایتی بیان کا دوسرے معنی خیز طور پر مشابہ اور مرصع کہانی کی شکل میں بیان ہونا درج ہے — 'THE COLUMBIA ENCY-CLOPAEDIA' میں تمثیل نگاری کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے :-

"ادب میں تمثیل نگاری کسی علامتی حکایت کو کہتے ہیں جو اس گہری معنویت کے پردے کا کام دیتی ہے جو ظاہری معنی کی تہ میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ کسی تمثیل کے کردار عموماً کوئی انفرادی شخصیت کے حامل نہیں ہوتے، بلکہ اخلاقی اوصاف اور دوسرے موجودات کی تجسیم ہوتے ہیں۔ تمثیل نگاری کا پیرا بیل فیبل اور استعارے سے بہت قریبی تعلق ہوتا ہے، لیکن یہ پیچیدگی اور طوالت میں بڑی حد تک ان سے مختلف ہوتی ہے۔"(۲)

کولرج تمثیل نگاری کو تصویری زبان میں موجود تصورات کی ترجمانی کہتا ہے۔(۳) ڈاکٹر سید حامد حسین کے خیال میں وہ ایک ایسا طویل استعارہ ہے جو اپنے اندر ایک کہانی کا پھیلاؤ رکھتا ہے۔ دراصل رمزیہ (تمثیل نگاری) ایک ایسی تحریر ہے، جو معنوی اعتبار سے کم از کم دو بالکل متوازی سطحیں رکھتی ہے۔ ایک بالائی سطح جو افسانوی ہو اور دوسری زیریں، جو کسی مخصوص سلسلۂ خیال سے مبنی ہو، اور ان دونوں سطحوں میں ایک ایسا گہرا معنوی ربط ہو کہ بالائی سطح کے نشیب و فراز دراصل زیریں سطح پر موجود سلسلۂ خیال کے اُتار چڑھاؤ پر منحصر ہوں اور اس طرح مجرد تصور کو ایک موزوں افسانوی پیکر فراہم کرنے میں معاون ہوں۔ اس طرح رمزیہ (تمثیل نگاری) ایک قسم کی علامتی تحریر ہے، جس میں کردار و واقعات

---

(۱) 'ENCYCLOPAEDIA OF POETRY & POETICS':BY ALEXENDER PRIMINGER

(۲) "THE COLUMBIA ENCYCLOPAEDIA", VOLUME I, EDITION III, T. EDITION VI, PAGE:52

(۳) بحوالہ GEORGE WHALLEY:(POETIC PROCESS):PAGE.190

اور ان سے مرتب ہونے والا انجام اپنے انفرادی اور مجموعی عمل سے کسی اور تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ سارے ارکان گو اپنی افسانوی ترتیب (SETTING) میں بظاہر آزاد معلوم ہوں، مگر دراصل معنوی طور پر وہ پوری طرح دوسرے تصوّرات کے پابند ہوتے ہیں۔ رمزیہ بہرحال ایک عام اسلوبِ بیان سے یہ فرق رکھتا ہے کہ اس میں شامل الگ الگ علامات بجائے جُداگانہ نوعیت کے متفرق تصوّرات کی نشان دہی کرنے کے ایک ہی نوعیت کے سلسلۂ خیال سے ہم رشتہ ہوتی ہیں۔ اس طرح کرداروں اور واقعات کی وضاحت کرنے والی تفصیلات بجائے پراگندہ علامت نگاری کے ایک منظّم استعاریت کی مالک ہوتی ہیں۔"(۱) کیسل انسائیکلوپیڈیا میں تمثیل نگاری کی یہ تعریف درج ہے :-

"جب کسی کہانی یا پیکر میں لغوی معنوں سے الگ ایک یا کئی مفہوم ان معنوں کے متوازی یا زائد یا ان سے واضح طور پر الگ موجود ہوں تو وہ تمثیل ہے۔ یہ ہیئت ادبی یا صوری دونوں ہو سکتی ہے۔" (۲)

ببلیوتھیکا ایلیٹا کے انگلش ایڈیشن میں ایلگری (تمثیل نگاری) کو ALLOS اور AGOREUEIN کا مرکّب لفظ بتایا گیا ہے اور اسے "INVERSION" سے تعبیر کیا گیا ہے۔(۳)"

ایڈورڈ فلپ کا کہنا ہے کہ :-

"تمثیل نگاری ایک صنعت ہے، جسے "ان ورشن" (INVERSION) کہا جاتا ہے اور جو لفظوں میں کچھ ہوتی ہے اور جملوں یا معانی میں کچھ ۔" (۴)

---

(۱) مضمون "رمزیہ نگاری"۔ مفہوم اور روایت۔ مجلہ سیفیہ بھوپال۔ جلد اوّل و دوم ۶۲ '۶۳ '۶۴ ص ۲۱

(۲) CASSEL'S ENCYCLOPAEDIA OF LITERATURE, VOL. I, PAGE. 80

(۳) "BIBLIOTHECA ELIOTAE": ELIOTES DICTIONARY, LONDON 1559

ALLEGORY: PAGE_2.

(۴) "NEW WORLD OF ENGLISH WORDS", BY EDWARD PHILIP, 4TH EDITION

LONDON, 1678, (ALLEGORY)

ڈاکٹر گیان چند کہتے ہیں :-

" اردو میں تمثیل کی یہ تعریف مشہور ہے کہ اس میں غیر مرئی کو مرئی بنا کر یعنی مجسم کر کے پیش کیا جاتا ہے ، لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ چیمبرس انسائیکلو پیڈیا میں صراحت کر دی گئی ہے کہ تمثیل غیر مرئی کی تجسیم تک محدود نہیں۔ کلیلہ و دمنہ میں گیدڑ ، شیر اور بیلوں کے پردے میں بادشاہ ، وزیر اور امرائے دربار کی تمثیل پیش کی گئی ہے اور یہ ہستیاں غیر مرئی نہیں۔ ایسی بھی مثالیں ملتی ہیں کہ ذی روح کو غیر ذی روح کے بھیس میں پیش کیا ہے۔ افلاطون نے 'PHAEDRUS' میں روح کی تمثیل ایک رتھ سے کی ہے۔ جس میں دو گھوڑے جتے ہیں۔ ایک کالا ، دوسرا سفید۔ "(۱)

آگے چل کر مزید کہتے ہیں کہ :-

" غرض اہم یہ نہیں ہے کہ غیر مرئی کو مرئی سے تمثیل دی گئی یا انسان کو حیوان سے ، بلکہ تمثیل کی شناخت کا واحد اصول یہ ہے کہ اس کے اشخاص قصّہ سے مراد کچھ اور ہوتا ہے۔ "(۲)

ڈاکٹر سلام سندیلوی کے خیال میں تمثیل کی :-

" پہلی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں غیر مرئی خیال کو مرئی شئے اور غیر ناطق کو ناطق تصور کر لیا جاتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ ایسی چیزوں کا ذکر ایک افسانوی انداز میں کیا جاتا ہے۔ تیسری اہم خصوصیت رمزیہ کی (یعنی تمثیل نگاری) یہ ہے کہ اس افسانہ سے کوئی اخلاقی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ "(۳)

ڈاکٹر مسیح الزماں کے نزدیک :-

" تمثیل ایک ایسی صنفِ سخن کو کہتے ہیں کہ جس میں غیر مرئی (ABSTRACT) اشیا کو مرئی (CONCRETE) فرض کر کے ان کو متشکل کر کے پیش کرتے ہیں اور استعارہ در

---

(۱) "تحریریں" ص ۲۷

(۲) "تحریریں" ص ۲۷ (۳) ادبی اشارے۔ ص ۳۵

استعارہ کی صورت میں اس طرح جاری رکھتے ہیں کہ ان کے کرداروں سے ایک کہانی بن جائے اور کوئی اخلاقی نتیجہ بھی نکلے۔" (۱)

ڈاکٹر محمود الٰہی کہتے ہیں :-

"جس طرح تشبیہ کے سہارے استعارے کی ایک فضا پیدا کی جاتی ہے۔ اسی طرح تجسیم و تشخیص کے عمل میں ایک فنکار کو سلسلہ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی کا لحاظ کرنا پڑتا ہے۔" (۲)

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے خیال ہیں :-

"تمثیل (ALLEGORY) سے ایسا اندازِ تحریر مراد ہے جس میں مسلسل تشبیہات و استعارات سے کام لیا جاتا ہے اور اصل موضوع پر براہِ راست بحث کرنے کے بجائے اسے تخیلی و تصوراتی کرداروں کے ذریعے مسلسل کہانی یا واقعہ کی شکل میں بیان کیا جاتا ہے۔ تمثیل میں موضوع و مراد کا تعلق اگرچہ روزمرہ کے مسائلِ حیات اور انسان کے عقائد و تجربات سے ہوتا ہے لیکن۔ اسے عموماً کسی روحانی یا اخلاقی مقصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔" (۳)

ان اقتباسات میں تمثیل نگاری کی جو تعریف کی گئی ہے ان سے درجِ ذیل نتائج نکلتے ہیں :-

۱۔ تمثیل نگاری ایک صنعت ہے یا سی، ایس۔ لیوس کے کہنے کے مطابق ایک طرزِ اظہار ہے۔ (۴)

۲۔ یہ سلسلہ در سلسلہ واقعات اور طویل استعارات کا مسلسل بیان ہوتا ہے جس میں پیچیدگی اور گہری معنویت ہوتی ہے اور ایک بات کہہ کر دوسری مراد لی جاتی ہے۔

۳۔ اس میں مرئی کو غیر مرئی اور غیر مرئی کو مرئی کے بھیس میں پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی جذبات، اوصاف

---

(۱) معیار و میزان۔ ص ۲۰۷

(۲) اُردو کا پہلا ناول۔ خطِ تقدیر۔ مقدمہ۔ ص ۳۲

(۳) تحقیق و تنقید۔ ص ۸۶ - ۱۸۵

(۴) "ALLEGORY IS A MODE OF EXPRESSION" : THE ALLEGORY OF LOVE, P.44

اور مجرّد اشیا کو مجسّم کر کے واقعات میں تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی حیوانات کے ذریعے بھی انسانوں جیسے واقعات، خیالات اور تجربات کا بیان ہوتا ہے۔

۴۔ تمثیل محض تجسیم (PERSONIFICATION) نہیں ہے۔ اس کے واقعات دو سطحوں پر حرکت کرتے ہیں۔ بالائی سطح جو بیانیہ یا افسانوی نوعیت رکھتی ہے اور دوسری سطح جو کسی مخصوص سلسلۂ خیال سے متعلق ہوتی ہے اور ان دونوں سطحوں میں ایک ایسا گہرا معنوی ربط ہوتا ہے کہ زیریں سطح پر موجود سلسلۂ خیال کے اُتار چڑھاؤ کی مناسبت سے بالائی سطح پر بھی نشیب و فراز پیدا ہوتے رہتے ہیں۔

۵۔ اس میں ایک مرکزی خیال ہوتا ہے جس کا مقصد زیادہ تر اخلاقی ہوتا ہے، قصہ یا بیان کے سارے کردار اور واقعات اسی کی متابعت میں بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔

۶۔ اس کے واقعات، کردار اور قصّے کی دونوں سطحوں میں بظاہر ابہام ہوتا ہے، مگر ایک معنی خیز مشابہت، اشارہ یا قرینہ بھی پایا جاتا ہے۔ کبھی کبھی قصّے کے آخر میں وضاحت بھی کر دی جاتی ہے۔

۷۔ اس کے کرداروں میں انفرادیت نہیں ہوتی بلکہ اجتماعیت ہوتی ہے اور سلسلۂ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی ایک مرکزی خیال سے بندھی ہوئی ہے۔

۸۔ اس کا ایک مقصد ہوتا ہے جو زیادہ تر اخلاق و نصیحت سے متعلّق ہوتا ہے۔ تصوّف کے پیچیدہ مسائل کی تفہیم کے لیے بھی اس کا استعمال کیا جاتا ہے۔

۹۔ یہ کسی اسلوب سے بندھی ہوئی نہیں ہوتی۔ مسجع و مقفّی اور عاری نثر کے علاوہ نظم کی صورت میں بھی بیان ہو سکتی ہے۔

۱۰۔ تمثیل بیک وقت متعدّد پہلو اور دو سے زیادہ سطحیں بھی رکھتی ہے اور سیاست، مذہب، سماج، فلسفہ، اخلاق اور شعر و ادب، تمام موضوعات کا احاطہ کر سکتی ہے۔ یعنی ایک ہی وقت میں ایک تمثیل علمی اور طنزیہ بھی ہو سکتی ہے، اخلاقی اور سماجی بھی ہو سکتی ہے۔ اور بسا اوقات اخلاقی اور سماجی سبھی پہلوؤں کو محیط ہوتی ہے۔

تمثیل نگاری کی شرائط

ایک مکمل تمثیل یا اچھی تمثیل میں متذکرہ بالا ساری شرائط پائی جانی چاہئیں۔ اگر ان

میں کوئی ایک شرط کم یا ناقص ہو، تب بھی وہ تمثیل رہے گی۔ بشرطیکہ وہ تمثیل کی اس بنیادی شرط کو پوری کرتی ہو کہ اس میں دو سطحیں ہوں۔ محض تجسیم تمثیل نہیں ہے جیسا کہ بعض لوگوں کو غلط فہمی ہوئی ہے۔

تمثیل نگاری بیان و بدیع کی چیز ہے۔ موضوع و معنی کی نہیں۔ یہ ایک صنعت یا طرزِ اظہار ہے۔ اسے میر تقی میر کے الفاظ میں "انداز" یا مخصوص ڈھنگ یا روش کے معنی میں اسلوب بھی کہہ سکتے ہیں۔ طرز یا اسلوب کا یہ مفہوم جس میں ترصیع حشو و زوائد سے پاک کر کے الفاظ نکالنا یا صناعی اور نقش نگاری شامل ہو، تمثیل نگاری کے لیے صحیح نہیں ہے، اس لیے کہ تمثیل نگاری کے سلسلے میں اگر کہیں اس کو اسلوب بھی کہا گیا ہے تو اس سے صنعت کا ایک طریقہ مراد لیا گیا ہے۔

"انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس" میں تمثیل کو ادب کی ایک صنعت کہا گیا ہے۔

انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں تمثیل کو وسیع استعارہ کا نام دیا گیا ہے جو بیان کی ایک صنعت ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف ریلیجن اینڈ ایتھکس میں بھی اسے بنیادی طور پر استعاروں کا تسلسل کہا گیا ہے۔ سی ایس لیوس ہر استعارے کو بنیادی طور پر تمثیل ہی کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ استعارے طویل ہوں یا مختصر، اسلوب نہیں ہوتے۔ اس لیے کہ اسلوب جسے انگریزی میں STYLE کہا جاتا ہے۔ یونانی لفظ STYLUS سے نکلا ہے، جو ہاتھی دانت، لکڑی یا کسی دھات سے بنا ہوا ایک نوکیلا اوزار ہوتا تھا۔ اور جس سے موم کی تختیوں پر حروف و الفاظ یا نقوش کندہ کیے جاتے تھے۔

"امتدادِ زمانہ سے وہ آلہ جس سے نقش بٹھا دیا جاتا تھا، خود ان نقوش، جملوں یا عبارت کا مفہوم ادا کرنے لگا اور ایک لفظ جو ابتداءً میکانکی تھا رفتہ رفتہ ذہنی یا تصوراتی بن گیا۔ یہ نقوش یا تو اجاگر ہوتے تھے، یا دھندلے اور ناہموار، جنھیں بعد کو STYLUS کے دوسرے کند حصے سے سدھارا جاتا تھا۔ ادب میں یہی کاٹ چھانٹ، دماغ سوزی اور باریک بینی ہے، جو ادیب کی ذات کی پرکھ بن جاتی ہے۔" (۱)

اس طرح اسلوب، تراش خراش اور ہموار کرنے اور عربی کے سبک اور طرز کے معنی میں سانچے میں ڈھالنے

---

(۱) "چھان بین" از اثر لکھنوی۔ ص ۴۶

اور لباسِ فاخرہ استعمال کرنے، بیل بوٹے بنانے اور زردوزی کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔ تمثیل میں ترصیع کاری کا اسلوب ضرور استعمال کیا گیا اور مسجّع و مقفّیٰ نثر استعمال کر کے اسے رنگین بھی بنا دیا گیا، جیسے "حدائق العشاق" اور اس کا اردو ترجمہ گلزارِ سرور، یا "نیرنگِ خیال" یا سب رس۔ لیکن اس کے باوجود تمثیل کو اسی اسلوب یا کسی خاص اسلوب سے مخصوص نہیں سمجھا جا سکتا۔ ڈاکٹر گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ :-

"تمثیل نگاری ایک صنف نہیں، یہ مختلف نظم و نثر مثلاً مثنوی، نثری افسانہ۔ انشائیہ(۱) ڈرامہ وغیرہ میں ہو سکتی ہے۔ اسلوب کہنا بھی ٹھیک نہیں، کیونکہ یہ "سب رس" اور گلزار سرور کے مرصّع اور مسجّع طرزِ نگارش میں بھی ملتی ہے اور شرر اور راشد الخیری کی سلیس انشا میں بھی اسلوب در اسلوب نہیں ہو سکتا۔ اسلوب کا تعلق ہیئت اور الفاظ سے ہے جب کہ تمثیل خالص معنوی فن ہے۔" (۲)

ڈاکٹر محمود الٰہی کے نزدیک بھی :-

"تمثیل ایک صنفِ سخن سے زیادہ ایک اندازِ بیان اور ایک ذریعۂ اظہار ہے۔ اس کا رشتہ بیان و بدیع سے قریب ہے موضوع سے نہیں۔" (۳)

اس لیے تمثیل کو اگر کوئی اسلوب کہتا ہے تو وہ استعاروں کے اس مخصوص استعمال ہی کو اسلوب کہتا

---

(۱) یہاں یہ بھی ذہن میں رہے کہ انشائیہ کی بھی کچھ حدود و قیود ہیں۔ تمثیلی انشائیہ تمثیلی ہونے کے سبب انشائیہ کی وسیع تر خوبیوں سے محروم رہ جاتا ہے۔ مثلاً بقول پروفیسر احتشام حسین "نیرنگِ خیال کی ادبی حیثیت مسلّم ہے لیکن وہ سب کے سب رمزیہ اور تمثیلی انداز میں ہونے کی وجہ سے انشائیہ کی پوری وسعت کے حامل نہیں۔ ان سب کی تان کسی واضح اخلاقی مسئلہ پر ٹوٹتی ہے، اور مضمون کا مقصد ابتدا سے ہی واضح ہو جاتا ہے۔ انشا پردازی کا سحر اور رنگینی استعاروں کے پردے میں انشائیوں کی دل چسپی باقی رکھنے میں مدد دیتے ہیں، لیکن لکھنے والے کی شخصیت نگاہوں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔

(انشائیہ کچھ خیالات' افکار و مسائل، ص ۱۳۲)

(۲) تحریریں۔ ص ۲۷۰ (۳) اردو کا پہلا ناول "خطِ تقدیر" مقدمہ ص ۳۲

ہے ۔ وہ اسلوب مراد نہیں لیتا، جو ادبی دنیا میں عموماً مستعمل ہے ۔

یہ طویل استعارات کا مسلسل بیان ہوتا ہے اور یا سی. ایس لیوس کے الفاظ میں یہ صورت ہوتی ہے کہ :۔

" جیوں جیوں اندرونی کش مکش زیادہ اہم ہوتی جاتی ہے یہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ یہ استعارے وسیع ہوتے جائیں اور ان میں ارتباط پیدا ہو جائے اور بالآخر یہ ایک جامع و کامل تمثیلی نظم کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔" (۱)

اردو میں جیسے قصۂ حسن و دل جس میں اندرونی کش مکش اور سلسلۂ خیال کے ساتھ ساتھ استعارے بھی وسیع ہوتے جاتے ہیں ۔ ان میں ایک ارتباط ہوتا ہے اور وہ مرکزی خیال سے منسلک بھی رہتے ہیں ۔

تمثیل نگاری میں عموماً مرئی کو غیر مرئی اور غیر مرئی کو مرئی شکل میں پیش کیا جاتا ہے مثلاً پدماوت میں قصے کے سارے کردار مرئی ہیں، مگر ان سے عموماً غیر مرئی چیزیں مراد لی گئی ہیں یعنی چتوڑ انسانی جسم ہے اور راجہ رُوح سنگھل دیپ دل ہے اور پدم نورِ الوہیت ۔ طوطا مرشد ۔ راگھو برہمن شیطان اور علاءالدین مایا ہے لیکن زیادہ تر تمثیلوں میں مجرد اشیا اوصاف یا جذبات ہی کو مجسم اور مرئی بنا کر پیش کیا گیا ہے اور اس سے مجاز مراد لیا گیا ہے ۔ مثلاً فارسی کی "دستور عشاق" اور "حدائق العشاق" اردو کی "سب رس" اور "گلزار سرور" اور "نیرنگ خیال" وغیرہ ۔ "پدماوت" میں حقیقت اور مجاز دونوں مُراد ہو سکتے ہیں ۔ عطار کی "منطق الطیر" بھی مرئی کہہ کر غیر مرئی اور مجاز مراد لینے کی ایک مثال ہے ۔ بعض شکلوں میں جانوروں سے انسان مراد لیے گئے ہیں اور گیدڑ اور شیر سے وزیر اور بادشاہ سمجھا گیا ہے ۔ "ایک گدھے کی سرگزشت" میں کرشن چندر کا گدھا ایک زمانہ ساز لیڈر کے روپ میں پیش ہوا ہے، لیکن اس کردار کے علاوہ اس میں اور کوئی تمثیلی کردار نہیں ہے ۔ اسی طرح اگر ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لینے کا انداز نہ ہو تو محض غیر انسانی اور غیر مرئی مخلوقات کا گویا ہونا جانوروں کا مکالمہ کرنا یا جذبات و اوصاف کا محض گفتگو اور بحث کرنا تمثیل نہیں ہے ۔ مثلاً جانوروں کی کہانیاں

---

(1) ALLEGORY OF LOVE, PAGE:61

یا آزاد اور حالی کے یہاں صفات و اوصاف کا گویا ہونا یا اقبال کے یہاں مکھی اور مکڑی، عقاب اور چیونٹی اور گائے اور بکری کے مکالمے تمثیل نہیں ہیں۔

جیسا کہ اس سے پہلے ذکر ہوا محض تجسیم تمثیل نہیں ہے، اس لیے کہ تمثیل میں واقعات و کردار دونوں متوازی سطحوں پر حرکت کرتے ہیں اور زیریں سطح جو کسی مرکزی یا مخصوص سلسلۂ خیال سے متعلق ہوتی ہے، بالائی سطح پر بھی اسی مناسبت سے اثر انداز ہوتی رہتی ہے، اور اس طرح تمثیل کی دو سطحیں آخر تک باقی رہتی ہیں۔ یہاں تک کہ ان کی وضاحت کر دی جاتی ہے یا وہ انجام کو پہنچ جاتی ہیں۔ مثلاً "دستورِ عشاق" اور "حدائق العشاق" وغیرہ۔ لیکن اگر نظم یا نثر کے کسی قصے یا مضمون میں دو سطحیں واضح نہیں ہیں اور سلسلۂ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی کسی مرکزی خیال سے بندھی ہوئی نہیں ہے تو وہ تمثیل نہیں ہوگی۔ سرور جہاں آبادی کی نظمیں شیون عروس، اُجڑی ہوئی دُلہن، امید اور طفلی وغیرہ محض تجسیم ہیں۔ انداز خطیبانہ ہے۔ فنی اور اصطلاحی اعتبار سے یہ تمثیل نہیں ہیں، یہ جزوی یا ناقص تمثیلیں ہیں۔ یہی حال میر کی مثنوی اژدر نامہ کا ہے۔ اس میں ایک اژدھا برسرِ جنگ، چھپکلی، سانپ، بچھو، مینڈک اور چوہے کی پوری فوج کو نگل جاتا ہے۔ بجا کہ میر اپنے آپ کو اژدھا اور دوسرے ہمعصر شعرا کو حشرات الارض سمجھتے ہیں اور ان کی مشترکہ کوششیں بھی ان کے آگے اژدھے کی ایک خوراک کے مانند ہیں لیکن اس میں سلسلۂ مشابہت و مماثلت کی کوئی کڑی بھی واضح نہیں ہے اور یہ نہ کوئی معنوی خصوصیت ہی رکھتی ہے۔ آخر کون شاعر چھپکلی ہے اور کس بنیاد پر ہے، اور کس مشترک خصوصیت کے سبب سے ہے، اس میں کون کس کا استعارہ ہے، واضح نہیں ہے، سوائے اژدھا کے۔

اس کے علاوہ تمثیل کے ضمن میں ایک تمثیلی فضا کی بھی ضرورت ہوتی ہے جس کے نہ ہونے کے سبب بہت سی تمثیلوں میں بھی نقص رہ جاتا ہے۔ تصور کی موزوں تجسیم ہی تمثیل نگاری کی تشکیل کی بنیادی کڑی ہے اور بقول ڈاکٹر سید حامد حسین:-

"اگر رمزیہ نگار (تمثیل نگار) اپنے تصورات کو مناسب خد و خال دینے اور موزوں کیفیات سے آراستہ کرنے سے قاصر ہے تو وہ اپنے فن کی تیسری ضرورت کو بھی خاطر خواہ پورا کرنے میں ناکام رہ سکتا ہے۔ یہ تیسری ضرورت اس افسانوی ترتیب سے متعلق ہے جو رمزیہ نگار اپنے متشکل تصورات کی مدد سے تیار کرتا ہے۔ اس ترتیب کے لیے اس کو دوسری ضمنی تفصیلات

کو بھی وضع کرنے کی ضرورت پڑتی ہے اور یہاں بھی اس کو اپنے بنیادی تصوّر کی ضروریات کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ چنانچہ وہ جس فضا کی تعمیر کرتا ہے اور واقعات کی جس طرح تنظیم کرتا ہے وہ اس کے خیال کے عین مطابق ہونا ضروری ہے۔" (۱)

اس نکتۂ نظر سے اژدر نامہ محض ایک ناقص تمثیل رہ جاتی ہے تمثیل نہیں۔ اسی طرح سوؔدا کے ایک قصیدے کی تشبیب میں خوشی کا متشکل ہونا بھی ہے۔ خوشی محض ایک دلہن یا ایک خوب صورت عورت ہے، اس کے کچھ اور معنی نہیں ہیں، اسی لیے یہ اس معنی میں تمثیل نہیں ہے، جس میں سب رس، گلزارِ سرور، یا نیرنگِ خیال کے بیشتر مضامین ہیں۔ یہ ناقص تمثیل کی مثال ہے۔

ڈاکٹر سید حامد حسین نے تمثیل نگاری کے سلسلے میں صحیح اصول مستنبط کیا ہے کہ:-

"رمزیہ (تمثیل نگاری) ایک قسم کی علامتی تحریر ہے، جس میں کردار، واقعات اور ان سے مرتب ہونے والا انجام اپنے انفرادی اور مجموعی عمل سے کسی اور تصوّر کی نمائندگی کرتے ہیں۔" (۲)

اس کے علاوہ محض ایک کردار متشکل ہو جانے سے جو اپنے سیاق و سباق کے اعتبار سے کسی مرکزی خیال سے متعلق نہیں ہے اور محض انفرادی علامت کی حیثیت رکھتا ہے، تمثیل نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ تمثیل میں متعدد اور مختلف کردار انفرادی ہونے کے باوجود اجتماعی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اس کی بھی وہی حیثیت ہے جو کرشن چندر کے ایک گدھے کی ہے۔

"OXFORD ILLUSTRATED DICTIONARY" میں صاف لکھا ہوا ہے کہ:

"تمثیل کسی موضوع کا حکایتی بیان کسی دوسرے معنی خیز طور پر مشابہ اور مرصّع کہانی کی شکل میں ہوتا ہے۔"

یہ الگ بحث ہے کہ تمثیل کے لیے کہانی کی شکل ہونا ضروری ہے کہ نہیں۔ لیکن اس پر سبھی کا اتفاق ہے کہ اس کی دو سطحیں ہونا ضروری ہے۔ C.S.LEWIS اس کو نقشِ ثانی میں نقشِ اوّل کی

---

(۱) رمزیہ نگاری۔ مفہوم اور روایت۔ مجلّہ سیفیہ بھوپال۔ ص ۲۲

(۲) رمزیہ نگاری۔ مفہوم اور روایت۔ ص ۲۱

جھلک کا مشاہدہ کہتا ہے۔"(۱)

انسائیکلو پیڈیا آف ریلیجن اینڈ اتھکس میں اسی چیز کو "نمائندگی کی ایک قسم" کہہ کر زور دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کے خیال میں :

" رمزیہ (تمثیل نگاری) انگریزی میں ایک ایسی صنفِ سخن یا صنعت کو کہتے ہیں جس میں غیر مرئی اشیا کو مرئی فرض کر کے ان کو متشکل کر کے پیش کرتے ہیں اور استعارہ در استعارہ کی صورت میں اس طرح جاری رکھتے ہیں کہ ان کے کرداروں سے ایک کہانی بن جائے اور اخلاقی نتیجہ بھی نکلے۔" (۲)

اگرچہ یہ قول پورے طور پر قابلِ استناد نہیں ہے، اس کے بہت سے حصے بحث طلب ہیں لیکن استعارہ در استعارہ کی صورت کو ڈاکٹر صاحب ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس طرح یہ بات طے ہو جاتی ہے کہ تمثیل نگاری کی بنیادی شرط اس کا دو سطحی ہونا ہے، اور اس میں طوالت اور پیچیدگی اور اس کا استعارہ در استعارہ ہونا بھی ہے۔ اگر کوئی تمثیل ان بنیادی شرائط کو پورا نہیں کرتی تو وہ تمثیل نہیں ہے۔

تمثیل کا مقصد اور اس کی خصوصیات

تمثیل میں ایک مرکزی خیال کا ہونا بھی ضروری ہوتا ہے جس کی متابعت میں قصے یا بیان کے سارے کردار بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ یہ خیال فلسفیانہ یا اخلاقی بھی ہو سکتا ہے، سیاسی اور ادبی بھی۔ زیادہ تر تمثیلیں چونکہ اخلاقی نقطۂ نظر کی حامل ہیں، اس لیے تمثیل کے لیے اخلاقی ہونا فرض کر لیا گیا حالانکہ یہ ضروری نہیں۔

تمثیل نگاری کا مقصد دراصل ان خیالات، جذبات اور تصورات کی ترسیل ہے جو راست اور سیدھے طریقے سے ذہن نشین نہیں کیے جا سکتے، اور یا اگر ہو بھی جائیں تو ان کا وہ اثر ذہن و

---

(۱) "ALLEGORY OF LOVE", PAGE:45/46

(۲) معیار و میزان۔ ص۔ ۲۰۷

قلب پر نہیں ہوتا جو تمثیل سے ممکن ہے۔ علاوہ ازیں پردہ پوشی بھی تمثیل میں پیش نظر رہتی ہے۔ موضوع کوئی بھی ہو، اس ڈھنگ سے پیش کیے جانے پر وہ مصنّف کو بہت سے پیش آمدہ خطرات سے محفوظ رکھ سکتی ہے۔ اس کے علاوہ تمثیل کا دلچسپ بیانیہ اور حکایتی انداز اس کی دل نشینی کو بھی بڑھا دیتا ہے اور وہ چیزیں جو عام حالات میں حلق سے نیچے نہ اتریں، تمثیل کے رنگین اور دلکش غلافوں میں لپیٹ کر دل و دماغ کے تاریک گوشوں کو بھی روشن کر دیتے ہیں۔ بقول سی۔ ایس لیوس:-

"یہ کہنا مغالطہ آمیز ہوگا کہ اس داخلی کائنات کو پیش کرنے کا کوئی اور اچھا طریقہ ہے، اور یہ کہ ہم نے ناول یا ڈرامہ کی شکل میں اس طریقہ کو دریافت کر لیا ہے۔ کسی اخلاقی مقصد کے لیے مطالعہ باطن یا مشاہدۂ نفس، کردار کی نقاب کشائی نہیں کر سکتا۔" (۱)

مذہبی معاملات اور تصوّف کے دقیق مسائل کو جاذبِ توجہ، دل کش اور آسان بنانے کے لیے تمثیل سے بڑھ کر کوئی بہتر ذریعۂ اظہار ملنا مشکل تھا۔ علاوہ ازیں داخلی کش مکش اور پیچیدہ جذبات و کیفیات کے اظہار کے لیے بھی تمثیل و استعارہ کے بغیر چارہ نہ تھا۔ ڈاکٹر گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ:-

"بیشتر تمثیلی تحریریں مجرّد تصوّرات و اوصاف کی تجسیم کرتی ہیں۔ چوں کہ ذہنِ انسانی کو مجرّد تصوّرات بالخصوص اخلاقی تصورات کو گرفت کرنا مرغوب نہیں، اس لیے انھیں مجسم کر کے افسانوی رنگ میں پیش کیا گیا تاکہ قارئین دلچسپی سے پڑھ سکیں۔" (۲)

اس کے علاوہ داخلی کش مکش کی ایک منزل وہ بھی ہوتی ہے جب بقول جارج وہیلے:-

"کوئی قابلِ اطمینان و راست ذریعۂ اظہار نہیں ہوتا تو اس کش مکش کو سمجھنے اور بیان کرنے کی ایک شدید و تیز خواہش لازماً پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح کا وقفہ بہت مختصر ہوتا ہے اور جب تک یہ ختم نہ ہو تمثیل ہی نفسیاتی اظہار کا واحد علامتی ذریعہ بنی رہے گی۔" (۳)

---

(۱) "ALLEGORY OF LOVE", P. 62.

۲۔ تحریریں۔ ص ۲۷۷ (۳) POETIC PROCESS. P. 191

یہ حقیقت ہے کہ محض تصوّرات اور مجردات کو انسانی ذہن آسانی سے گرفت میں نہیں لاسکتا۔ مگر جب یہی تصوّرات اور مجردات مجسّم و متشکل ہوکر افسانوی روپ اختیار کر لیتے ہیں تو ذہن فوراً اس طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور ان میں دل چسپی لینے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پرستش کے لیے بھی لوگوں نے مجسمے تراشے اور مختلف مادّی شکلوں کے ذریعے اصل نادیدہ ہستی تک پہنچنے کی کوشش کی۔ تناسخِ ارواح کے تصوّر کے سبب لوگوں کا عقیدہ تھا کہ بدروحیں اور بعض اوقات دیوی دیوتا بھی جانوروں کے جامے میں انسانوں کے بیچ آکر رہتے ہیں۔ اِس لیے :

"جانوروں کو انسانی روح اور انسانی اوصاف سے متصّف کر دیا جاتا تھا۔"(۱)

ڈاکٹر جین کا یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ :-

"حیوانی تمثیلات مجردات اوصاف کی تجسیم سے زیادہ پُرانی ہیں۔ جانوروں کو انسانی عقل و دانش سے متصّف کرنے کی ایک وجہ یہ بھی کہ قدما آواگون پر اعتقاد رکھتے تھے۔ ان کے نزدیک دیوی دیوتا بعض اوقات جانوروں کی جون میں ظاہر ہوتے تھے۔ حیوانی تمثیل سے لطیف تر تمثیل غیر مرئی کی پیش کش ہے۔ یونانیوں اور ہندوستانیوں نے کئی اوصاف و جذبات کے شعبے دیوی دیوتاؤں سے متعلق کر رکھے تھے۔ وینس منروا۔ کیوپڈ۔ لکشمی، سرسوتی اور کام دیو وغیرہ، غیر مرئی کی تجسیم کی مکمل مثالیں ہیں۔ جو اقوام ان کی تخلیق کر سکیں وہ اگر تمثیل نگاری کو وضع نہ کرتیں تو جائے حیرت ہوتی۔ عربی، فارسی اور اُردو پر اس معاملے میں بڑی دبدھا کا عالم بیتا ہے۔ مسلمانوں میں بُت گری اور تصویر کشی تو درکنار، اداکاری تک ممنوع ہے۔ وہاں مذہب سے اُن بن کیے بغیر تجسیم کی جائے تو کیونکر۔ اس کا حل یہ نکالا گیا کہ صفات کو انھی کا نام دے انسان فرض کر لیا گیا۔" (۲)

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے تمثیل کا ایک مقصد پردہ پوشی بھی ہے۔ 'برہنہ حرف نہ گفتن' ظاہر ہے کہ کمالِ گویائی ہے۔ اس لیے جن خیالات کو کھُل کر بیان نہ کیا جا سکتا ہو، ان کو کسی پردے کی آڑ

---

(۱) اُردو کی نثری داستانیں۔ ص ۲۲ - ۲۳ (۲) تحریریں۔ ص ۲۷۶

میں بیان کردینا بیان کی دل کشی کے علاوہ اپنی حفاظت کا بھی سبب بنتا ہے۔ اس کے علاوہ تمثیل کی جدّت اور بیان کی جاذبیت بھی لوگوں کی دل چسپی کا سبب بنی۔ جانوروں کو گویا ہوتے، اور بیجان اشیا کو چلتے پھرتے، اور جنگ و جدل میں حصہ لیتے دیکھ کر لوگوں کو تعجب کے ساتھ ایک حیرت انگیز خوشی بھی ہوئی۔ اس کے علاوہ بقول ڈاکٹر مسیح الزماں :

"ناول اور افسانے کے وجود سے پہلے چوں کہ ذہنوں میں مذہبی اور اخلاقی اثرات بہت زیادہ جڑ پکڑے ہوتے تھے اس وجہ سے لوگوں کو یہی راستہ سمجھ میں آیا کہ اخلاق کو سنوارنے اور تعلیم و تربیت دینے کے لیے ایسے قصّے بیان کیے جائیں جن میں یہ اثر ہو کہ آدمی ان کو دل چسپی سے پڑھ سکے، اور اس سے کچھ تعلیم بھی حاصل کر سکے۔"(۱)

مزید برآں مجرد تصورات اور خیالات کو مجسّم کر کے دل چسپی لینا انسانی مزاج اور غالباً زیادہ صحیح یہ کہ انسانی فطرت کے عین مطابق ہے۔

سی۔ ایس۔ لیوس کہتا ہے :

تمثیل بعض معنوں میں عہدِ وسطیٰ کے انسانوں ہی سے متعلق نہیں، بلکہ عام انسانوں سے متعلق ہے، بلکہ اس کے دماغ سے تعلق رکھتی ہے۔ غیر مادّی اشیا کو تحریری انداز میں پیش کرنا انسان کے خیال اور اس کے نطق کے عین مزاج میں داخل ہے۔"(۲)

بہر حال تمثیل کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہونا چاہیے۔ یوں تو کسی نہ کسی صورت میں ہر تخلیق کا کوئی مقصد ہوتا ہے لیکن جیسا کہ مائیکل مرن کہتا ہے کہ :

"یہ مقصد علمی ہو اور ایک شکل میں۔ ایک اہم مقصد کے ساتھ ہی نوعِ انسان سے ضرور متعلق ہو" (اس لیے کہ اس کے خیال میں) تمثیل نگاری اُس سماج سے تعلق رکھتی ہے جس میں مصنف یا شاعر لکھتا ہے اور یہی چیز تمثیل میں انسانی شرکت کی متقاضی ہے۔"(۳)

---

(۱) معیار و میزان۔ ص ۲۰۷

(۲) ALLEGORY OF LOVE:PAGE 45-46

(۳) "THE VEIL OF ALLEGORY", BY MICHAEL MURRIN, PAGE:47.

اس طرح تمثیل نگاری گوناگوں مقاصد کے پیشِ نظر ادیبوں کے اسلحہ خانے میں ہمیشہ سجی رہی اور اس سے افہام و اصلاح کے کام لیے جاتے رہے۔ کہیں مذہبیات کی تفہیم کا کام لیا گیا، کہیں سیاسی حریفوں پر طنز و تنقید کا مقصد پیشِ نظر رہا، کہیں ہمعصر شاعروں اور ادیبوں کو تختۂ مشق بنایا گیا، کہیں سائنسی ترقیات کا ادراک پیدا کرنے کے لیے اس کو استعمال کیا گیا، کہیں معاشی کیفیات کو بیان کرنے کے لیے اس کو پردہ بنایا گیا اور کہیں بے چاری اردو کے دامنِ تار تار کا مرثیہ دلوں کے بدلنے کے لیے سنایا گیا، اور ہر ایسے آڑے وقت میں اسی اسلحے سے مہمیں سر کی گئیں۔

تمثیل کی ہیئت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ حکایتی ہوگی، بیانیہ ہوگی یا افسانے کی طرف مائل ہوگی۔ ظاہر ہے کہ یہ تمثیل کی دل چسپی کے لیے ضروری سمجھا گیا ہے۔ اگر اس کا طرز حکایتی نہ ہوگا تو اس کی دل چسپی برقرار نہیں رہ سکے گی۔ یہاں تک کہ بیانیہ تمثیلیں بھی افسانوی رنگ لیے ہوتی ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین کہتے ہیں :

"اس میں شک ہے کہ لوگ تمثیل کو تزکیۂ نفس کے لیے پڑھتے ہیں۔ غالباً افسانوی دلکشی اصل جاذبِ توجہ ہے۔ تمثیل نگاری حالانکہ انشائیے اور نظم میں بھی ہوتی ہے لیکن اس میں افسانوی انداز ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس میں کچھ نہ کچھ کردار ہوتے ہیں جو کچھ نہ کچھ کرتے ہیں۔ چناں چہ نیرنگِ خیال کے انشائیے بھی افسانے کی طرف مائل ہیں"۔ (۱)

تمثیل کی تعریف کرنے والے زیادہ تر ادیبوں نے اس کے حکایتی طرز پر زور دیا ہے۔ اس کے اس فارم پر زور اس لیے دیا جاتا ہے کہ اس طرح کے بیان میں ایک مرکزی خیال مختلف واقعات اور اشخاص، ان کا تصادم اور کش مکش، استعاروں کی طوالت اور سلسلہ وار مشابہت و مماثلت کی مختلف کڑیاں، کرداروں اور واقعات کے مرکزی خیال کی مطابقت، دونوں سطحوں کے نشیب و فراز، کرداروں کی اجتماعی نوعیت اور اسی طرح کی تمثیل کی دوسری شرائط کو پورا کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے زیادہ تر تمثیلی تخلیقات داستانوں اور کہانیوں کی شکل میں ہیں اور جو انشائیوں کی صورت میں ہیں،

---

(۱) تحریریں۔ ص ۲۷۷

وہ بھی داستانی رنگ لیے ہوئے ہیں۔ تمثیل میں داستانی عناصر کا ہونا ضروری ہے۔ داستانی عناصر سے مراد ضعیف الاعتقادی، سحر و افسوں، جن اور پری اور ان کی مافوق الفطرت کرامات سے نہیں ہے بلکہ قصے کی گہری معنویت اور باطنیت ہے۔ حالاں کہ مافوق الفطرت صداقتوں کی ترسیل کا کام لیا گیا لیکن یہ تمثیل کا لازمی جزو کبھی نہیں سمجھا گیا۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا میں ہے کہ :۔

"بہت سی زبانوں میں دقیق اور مابعد الطبیعاتی صداقتوں کی ترسیل کا کام تمثیل سے لیا گیا اور بدھ صحیفوں اور قدیم فارسی اور عربی کی بہادرانہ روایات کے سلسلے میں معنی کی تمثیلی تہوں کو وسیع پیمانے پر استعمال کیا گیا۔ نصاریٰ کی مقدس کتابوں کے "نغمہ سلیمان" اور "الہامات" اور "مناجات ۔ ۸" میں بھی تمثیلی علامتوں کو استعمال کیا گیا۔" (۱)

غالباً اسی وجہ سے تمثیل نگاری کو مذہبیات سے متعلق ایک اندازِ نگارش سمجھ لیا گیا اور اس غلط فہمی کے سبب ڈاکٹر سلام سندیلوی بھی "رمزیہ (تمثیل نگاری) اور داستان میں مابہ الامتیاز شے اخلاقی پہلو اور نصائح ہی کو سمجھتے ہیں"(۲)۔ حالاں کہ یہ دونوں باتیں تمثیل نگاری کے لیے ضروری نہیں اگر کسی تمثیل میں اس کو بنیاد بنایا گیا ہے تو لازمی طور پر اس کو تمثیل کا جزو نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس لیے کہ بہت سی تمثیلیں اس سے عاری ہیں۔ مثلاً "نیرنگِ خیال" کے بہت سے مضامین اور "منازل السائرہ" کے تمہیدی ابواب اور شرر اور محسن الملک کے مضامین وغیرہ۔

تمثیل نگاری میں ابہام کا پہلو بھی بحث طلب ہے۔ یعنی تمثیلوں میں اگر وضاحت نہ ہو تو ان کی تمثیلی معنویت تک ذہن منتقل نہیں ہوتا، لیکن اکثر میں سلسلۂ مشابہت کا ایک قرینہ یا اشارہ پایا جاتا ہے جس سے تمثیل ابہام کا شکار ہونے سے بچ جاتی ہے اور اس کی دل چسپی قائم رہتی ہے اور اس کی زیریں سطح کا سلسلۂ خیال ذہن کی گرفت سے باہر نہیں ہونے پاتا۔ مثلاً "حدائق العشاق" کے دیارِ روحانیاں کے حاکم روح جس کا بیٹا دل روح کا وزیر عقل اور اسی طرح دیارِ دوستی کا والی

"ENCYCLOPAEDIA BRITANICA", VOL. I, 1964 EDITION, PAGE: 641.—(۱)

(۲) ادبی اشارے۔ ص ۳۶

عشق اور اس کی بیٹی حسن۔ امرائے عساکر شوق، غیرت اور دوسرے لوگ اور رُوح کے سردار ان لشکر صبر، ہمت اور روساے دربار، بالائی سطح پر اپنی رئیسی اور سرداری کے ساتھ زیریں سطح کے مرکزی خیال یعنی معاملاتِ حسن و عشق اور جسم و دل کی کیفیات و واردات کی طرف بھی اپنی توجہ مبذول رکھتے ہیں۔ یہاں تک کہ دل دریاے نیستی میں ڈوب کر حسن حقیقی سے واصل ہو جاتا ہے اور رُوح کو قلعۂ جسم کے قید خانے سے نکال کر قلعہ کی اینٹ سے اینٹ بجادی جاتی ہے۔ اور اسے دیارِ روحانیاں پہنچا دیا جاتا ہے۔ یہ سارے واقعات افسانوی دلچسپی کے ساتھ ساتھ معنوی گہرائی تک بھی ذہن کو متوجہ رکھتے ہیں، اور تمثیل کا مقصد یعنی تصوف کے مسائل و منازل کی تفہیم بڑی خوش اسلوبی سے سرانجام پا جاتی ہے۔ بعض میں قرینہ بھی ہوتا ہے مگر مزید وضاحت سے اس کی پیچیدہ گرہ کو کھول دیا جاتا ہے تاکہ ترسیل حقائق میں کوئی کمی نہ رہ جائے۔ مثلاً دستورِ عشاق کے کردار یعنی یونان کا بادشاہ عقل اور اس کا لڑکا دل۔ دیارِ مشرق کا بادشاہ عشق اور اس کی بیٹی حسن۔ نظر جاسوس۔ خیال مصوّر، قامت سردار، ہمت قائد وغیرہ ہیں۔ لیکن قصّے کی اُٹھان، وسط اور انجام کچھ ایسا ہے کہ بغیر وضاحت کے چارہ نہیں رہتا۔ اس لیے آخر میں خضرؑ کی زبانی حسن و عشق اور عقل و دل کے رمز و اسرار کی نقاب کشائی کر دی جاتی ہے۔

پدماوت کی تمثیل میں ابہام کچھ اس قدر زیادہ ہے کہ اگر جائسی وضاحت نہ کریں تو وہ محض ایک نیم تاریخی داستان بن کر رہ جائے۔ ڈاکٹر گیان چند اسی لیے اس کو ایسی تمثیلی تحریر کہتے ہیں جو کنایہ ہے۔ یعنی ان کے لفظوں میں اس سے "مجازی اور حقیقی دونوں مراد لیے جاسکتے ہیں۔"(۱) یعنی پدماوت کو اگر صرف داستان سمجھ کر ہی پڑھیں تو بھی صحیح ہے، اور اگر جائسی کی تصریحات کی روشنی میں تمثیل سمجھیں تو بھی درست ہے۔ بہر حال وضاحت ہی پدماوت کو تمثیل بناتی ہے۔ تمثیل کو نہ تو اتنا مبہم ہونا چاہیے کہ چیستاں بن جائے اور نہ ایسا واضح ہونا چاہیے کہ اس کی تمثیلیت ختم ہو جائے۔ مائیکل مرن ٹھیک کہتا ہے کہ :-

> "جب ایک تمثیل زیادہ مبہم ہو جاتی ہے تو وہ چیستاں بن جاتی ہے اور جب وہ زیادہ واضح ہو جاتی ہے تو ضرب المثل ہو کے رہ جاتی ہے۔" (۲)

---

(۱) تحریریں۔ ص ۲۷۱ (۲) "THE VEIL OF ALLEGORY", PAGE: 61

تمثیل میں وحدت تاثر اور وحدت اظہار بھی ضروری ہے۔ یعنی کوئی ایک خیال جو مرکزی حیثیت رکھتا ہو، تمام اشخاص، واقعات اور نشیب و فراز کو محیط اور ہر موڑ، ہر مقام اور ہر گفتگو اسی خیال سے متعلق ہو، تاکہ ایک ایسا روشن تاثر پیدا ہو جو ایک مرکزی خیال کے آئینہ سے منعکس ہو کر ہر گوشے کو منور کر دے۔ بیان میں ہمواری، موقع محل کی مناسبت، اُتار چڑھاؤ اور لب و لہجہ میں یکسانیت ہو، اور ایسی فضا ہو جو پورے قصے پر ابرِ کرم بن کر چھائی ہوئی ہو۔ یہ تمثیل کی کامیابی کے علاوہ فن کار کی اپنی صلاحیتوں کی بلندی کا بھی ثبوت ہوگا۔ بغیر اس تمثیلی فضا کے تمثیل مضحک اور مہمل بن کے رہ جائے گی۔ بعض تمثیلیں تمثیلی فضا نہ ہونے کے سبب سے ناقص ہو کے رہ گئی ہیں۔ مثلاً نیرنگ خیال کے متعدد مضامین جن کا ذکر ان کی بحث کے سلسلے میں آئندہ آئے گا۔ بعض ایسے مضامین نظم و نثر میں بھی ہیں جن پر تمثیل کا دھوکا ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ تمثیل کی شرائط کما حقہ پورا نہیں کرتے، اس لیے وہ صحیح معنی میں تمثیل نہیں ہیں۔ وہ ناقص یا جزوی تمثیلیں ہیں۔ بعض مضامین محض تمثیل سے متاثر ہیں وہ جزوی تمثیل بھی نہیں۔ مثلاً سرسید کے مضامین، اُمید کی خوشی، گزرا ہوا زمانہ اور سرگزشتِ آدم اور حالی کا مضمون، زبان گویا، وغیرہ۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اگر سرسید کے متذکرہ بالا مضامین کو[1] اور ڈاکٹر سلام سندیلوی، حالی کے مضمون[2] کو تمثیل سمجھتے ہیں تو صحیح نہیں سمجھتے۔

تمثیل میں وحدت زمان و مکان کا بھی خیال رکھنا ضروری ہے ورنہ اس کی دل چسپی کو نقصان پہنچے گا۔ اگر قصے کو کئی سو سال پر پھیلا دیا جائے گا تو اس کے کردار لازماً اس پوری مدت میں جیتے جاگتے اور چلتے پھرتے نظر آئیں گے۔ یہ صورتِ حال قصے کو قطعاً غیر فطری بنا کر رکھ دے گی اور اس سے دلچسپی کا کوئی امکان باقی نہ رہے گا۔

بلاشبہ تمثیل نگاری کے لیے بڑی مشکلیں اور دشواریاں راہ روکے کھڑی ہوتی ہیں۔ مثلاً کرداروں کے ارتقا کے سلسلے میں اگر وہ صدق کو ہمیشہ سچ بولتے ہوئے اور دروغ کو مستقل جھوٹ بولتے ہوئے نہ دکھائے گا تو ان کے ناموں کے لحاظ سے ان کے عمل میں فرق آجائے گا جو تمثیل کے لیے نقصان دہ ہوگا۔ ان حالات میں ان کرداروں کا انسانی کرداروں کی طرح ارتقا کرنا، نشیب و فراز سے دوچار ہونا، واقعات کے مختلف منازل سے مطابقت رکھنا سخت مشکل ہوگا۔ اس کے علاوہ یہ حقیقت سے بھی

(۱) تحقیق و تنقید۔ ص ۱۵۳ (۲) ادبی اشارے۔ ص ۵۲

دُور جا پڑیں گے۔ اس لیے کہ ان کی دونوں سطحوں میں متوازیت بھی مجروح ہو جائے گی۔ وجہ یہ ہے کہ داستانی سطح تو اسے جاندار بنانے کے لیے کوشاں ہوگی مگر تمثیلی سطح اسے اپنے نام کی لاج رکھنے کے لیے مجبور کرے گی اور اس کش مکش میں تمثیل بطورِ فن کے مجروح ہوتی نظر آئے گی۔ یہی وہ دقتیں ہوتی ہیں جب تمثیل نگار کی فنی سُوجھ بُوجھ کام آتی ہے، ورنہ وہ تمثیلی فضا بھی پیدا کرنے سے قاصر رہ جاتا ہے۔ یہیں پر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ تمثیل نگار کو قصّہ کے فن سے بھی واقف ہونا چاہیے۔ خواہ مخواہ کی تقریروں، وعظوں اور نصیحتوں سے قصّے کو گرانبار بنانے کے بجائے ہلکے پُھلکے اشاروں سے کام لینا چاہیے اور دخل در معقولات کر کے واقعات کو من مانا رُخ دینے اور کرداروں کے منھ میں اپنی زبان رکھنے اور اِدھر اُدھر جا و بے جا نچلانے سے پرہیز کرنا چاہیے۔ مثلاً دستورِ عشّاق میں فتاحی اس کا کافی خیال رکھتا ہے۔ مگر وجہی قصّے کے تانے بانے کو اپنی تقریروں سے ادھیڑتا جاتا ہے۔

تمثیل نگاری کی قسمیں

موضوع اور مواد کے اعتبار سے تمثیل نگاری کو چار حصّوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔

۱۔ اخلاقی تمثیل نگاری۔۔۔ جس کا مقصد کسی اخلاقی یا مذہبی مسئلے کی وضاحت کرنا ہو۔ اس ضمن میں اردو کی دونوں بڑی تمثیلیں "سب رس" اور "گلزار سرور" اور ان کی بنیاد پر لکھی ہوئی نظم و نثر کی تمام تخلیقات یعنی قصّہ حسن و دل کے مختلف نسخے اور حیرت کی "جنگِ عشق" اور "نیرنگِ خیال" کے کئی مضامین آجائیں گے۔ عبرت و عشرت کی "شمع و پروانہ" منشی عزیز الدین کی "جوہرِ عقل" اور عبرت کی "حسنِ فطرت" بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ انگریزی میں جان بنین کی "پلگرمس پروگریس" اس کا ایک اچھا نمونہ ہے۔

۲۔ عِلمی تمثیل نگاری:۔۔ وہ تمثیل جو کسی فکری یا علمی نکتے کو نمایاں کرنے کے لیے لکھی گئی ہو، اور کوئی مذہبی یا اخلاقی مقصد نہ رکھتی ہو۔ بسا اوقات اسے ادبی تمثیل بھی کہہ دیا جاتا ہے۔ نیرنگ خیال" کے بیشتر مضامین شرر، اور محسن الملک کے چند مضامین اور کنہیا لال کپور کا تمثیلی مضمون "برج بانو" اسی قبیل سے ہیں۔ انگریزی میں جانسن اور جوزف ایڈیسن کے تمثیلی مضامین اسی قسم سے متعلق ہیں۔

۳۔ سیاسی یا سماجی تمثیل نگاری :۔ وہ تمثیل جس میں سماجی یا سیاسی اتحاد اور یا اسی طرح کے مسائل کو بنیاد بنایا گیا ہو۔ اس طرح کی تمثیلوں میں "خطِ تقدیر" "جوہرِ عقل" "منازل السائرہ" کے تمہیدی ابواب۔ شاد کی مثنوی "مادرِ ہند" اور شرر کے چند تمثیلی انشائیے شامل ہوں گے۔ انگریزی میں اسپنسر کی "فیری کوئین" کا ایک پہلو سیاسی اور سماجی بھی ہے۔

۴۔ طنزیہ تمثیل نگاری :۔ ایسی تمثیلیں جن میں طنز کے ذریعے اصل واقعات کو چند مصلحتوں کی بنیاد پر ایک مفروضے کی شکل دے کر پیش کیا گیا ہو۔ کنہیالال کپور کا مضمون "برج بانو" علمی کے ساتھ ساتھ طنزیہ تمثیل بھی ہے۔ "ایک گدھے کی سرگزشت" میں محض "گدھا" واحد طنزیہ تمثیلی کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگرچہ کتاب تمثیلی نہیں۔ انگریزی میں سوئفٹ کا طنزیہ شاہکار 'A TALE OF TUB' اور جارج آرویل کی تمثیل ANIMAL' S FARM اس کی خوبصورت مثالیں ہیں۔ ڈاکٹر سید حامد حسین نے مواد کے اعتبار سے تمثیل کی کئی قسموں میں سے دو کا ذکر کیا ہے۔ پہلی BEAST EPICS یعنی ایسی تمثیلیں جن میں مختلف جانوروں کو بعض انسانی خصائل کا نمائندہ بنا کر قصے کو ترتیب دیا جاتا ہے اور ان سے بعض اخلاقی نتائج برآمد کیے جاتے ہیں۔" مثلاً کلیلہ و دمنہ" کے بعض حصے اور دوسری 'DREAM ALLEGORY' جس میں مصنف اپنے بیان کیے ہوئے علامتی واقعات کو اپنے کسی فرضی خواب سے منسوب کرتا ہے۔ نیرنگِ خیال کے بیشتر مضامین اسی طرح کے ہیں۔" (۱)

انگریزی میں پلگرمس پروگریس بھی اسی قبیل سے ہے۔ انھوں نے مختلف ادوار میں تمثیل نگاروں کے تجسیم کے تین طریقوں کا بھی ذکر کیا ہے، جس سے وہ تمثیل کا کام لیتے رہے۔

(۱) انسانی خوبیوں یا برائیوں کو حقیقی یا افسانوی جانوروں کے ناموں سے پیش کیا۔

(۲) ان خوبیوں یا برائیوں کو ایسی انسانی شکلیں دیں کہ وہ بالکل جامد معلوم ہوں، از خود کوئی عمل نہ کریں اور ان کا سارا فعل پوری طرح اس صفت سے مطابقت رکھتا ہو، جس کی وہ نمائندگی کرتی ہیں۔

---

(۱) رمزیہ نگاری۔ مفہوم اور روایت۔ ص ۲۲

(۳) ایسے انسانی کرداروں کا انتخاب کیا گیا جو گوشت پوست کے بنے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور ان کی زندگی میں تلخ و شیریں تجربات اور متصادم مقاصد کی پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے اور جو بنیادی تصوّر کے کسی مخصوص پہلو سے ایک بہت ہی نازک رشتے سے وابستہ ہوتے ہیں۔

غرض یہ کہ مختلف زبانوں اور زمانوں میں انہی طریقوں سے تبلیغ اور تفہیم، اصلاح و اخلاق اور طنز و تخلیق کا کام لیا گیا۔ اس طرح تمثیل نگاری ہمیشہ ایک موثر طرزِ اظہار کی شکل میں سامنے آتی رہی۔

جانوروں کی حکایات

لیجنڈ، فیبل اور پیرابیل

تمثیل نگاری سے ملتی جلتی کچھ اور بھی چیزیں ہیں جن کا سمجھ لینا تمثیل نگاری کو سمجھنے کے لیے ہی نہیں ان کے آپسی تعلقات کو جاننے کے لیے بھی فائدہ سے خالی نہ ہوگا۔ جانوروں کی کہانیاں، فیبل، پیرابیل وغیرہ اسی طرح کی چیزیں ہیں۔ فیبل اور پیرابیل انگریزی کی تقسیم ہے۔ جانوروں کی کہانیاں ہی دراصل فیبل کہلاتی ہیں۔ ENCYCLOPAEDIA BRITANICA- میں لکھا ہے کہ :-

"فیبل بنیادی اور وسیع معنوں میں ایک فرضی قصے یا واقعے کا بیان ہے۔ جدید محدود معنوں میں یہ لفظ مقصد کے مرادف ہے اور نظم و نثر کے ایک مجمل بیان پر دلالت کرتا ہے جس کا مقصد ایک اخلاقی یا مفید سبق دینا ہوتا ہے۔ کردار زیادہ تر جانور ہوتے ہیں، البتہ غیر ذی روح اشیا، انسان یا دیوتا وغیرہ بھی کردار ہو سکتے ہیں۔"

ڈاکٹر گیان چند جین نے دنیا کی تمام کہانیوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ وہ ساری کہانیاں جو جانوروں سے متعلق ہیں، ان کو وہ "حکایات" کہتے ہیں اور رومانوی قصوں کو داستان۔

جانوروں کی کہانیوں میں لیجنڈ فیبل اور پیرابیل قسم کی کہانیاں شامل ہیں۔ فیبل بنیادی طور پر ڈاکٹر جانسن کے مطابق :

"ایک بیانیہ ہے جس میں حیوان یا بے جان اشیا اخلاقی تلقین کے لیے آدمی کی طرح بولتے

چلاتے ہیں اور انسانوں جیسے کام کرتے ہیں۔" (۱)

اس کا پیرابیل سے قریبی تعلق ہے، مگر پیرابیل میں تقابلی دلیل سے ایک بات ثابت کی جاتی ہے، اور عموماً جانور کسی کی نمائندگی نہیں کرتے اور بطور حیوان استعمال ہوتے ہیں۔ انسان بھی آتے ہیں لیکن ان کا ذکر ایسے محل اور مقام پر کیا جاتا ہے جو قدرتاً پیش آتے ہیں اور عام طور سے ایک بلند اخلاقی سطح پر ہوتا ہے۔ فیبل البتہ عموماً خیالی یا وہمی واقعات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک چوہے کا ایک شیر کی مدد کرنا اس میں غیر معمولی امداد باہمی کا سبق دیا جاتا ہے۔ فیبل کا تعلق ضرب الامثال سے بھی ہوتا ہے جو حقیقتاً فرضی قصوں کے خلاصے اور بہت سے زبان زد عام محاورے ہوتے ہیں۔ مثلاً: انگور کھٹے ہیں۔ ایک ستّا نانّد ہیں۔ شیر آیا شیر آیا وغیرہ۔ ڈاکٹر گیان چند جین کہتے ہیں:

"اس تعریف (یعنی ڈاکٹر جانسن کی فیبل کی تعریف) میں حکایت کی سب سے بڑی خصوصیت 'اخلاقی تلقین' کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، اور اس کے کردار کی طرف بھی۔ جانوروں کی حکایات بھی دو قسم کی ہوتی ہیں۔ اوّل وہ جن میں جانور محض حیوان کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں۔ مثلاً ایسپ کی ذیل کی کہانی میں یعنی ایک کتا منہ میں آدھی روٹی لیے دریا کے کنارے جا رہا تھا۔ اس نے پانی میں اپنا عکس دیکھ کر سوچا کہ پانی والے کتے کی آدھی روٹی بھی مل جائے تو پوری ایک روٹی ہو جائے گی۔ اس غرض سے وہ اپنے عکس کی طرف منھ بڑھا کے بھونکا اور آدھی روٹی سے بھی ہاتھ دھو لیا۔" دوسری نوع میں حیوانات انسانوں کی فہم و فراست سے متصف کر دیے جاتے ہیں۔ مثلاً مذہب عشق (نثری گل بکاؤلی) میں مرغ زیرک اور صیاد کی حکایت میں طوطا ایک ذی ہوش حکیم کی سی باتیں کرتا ہے۔ کلیلہ و دمنہ میں حیوانات کے پردے میں گویا انسانوں کو تدبیری کی تعلیم دی گئی ہے۔ حکایتوں میں فوق فطرت عنصر صرف اس قدر ہوتا ہے کہ جانور انسان کی طرح بولتے ہیں اور اکثر انسانی ادراک اور انسانی جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔" (۱)

---

(۱) اُردو کی نثری داستانیں۔ ص ۲۴

(۲) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۲۴

بہر حال فیبل میں خاص زور اخلاقی نتیجہ پر ہوتا ہے۔ جتنے بھی مشہور فرضی قصے ہیں اور جو مشہور ہو کر ضرب المثل بن چکے ہیں، ان میں بقول LAFONTAINE اخلاقی درس ہی قصے کی جان ہوتا ہے جو خاتمے پر یا شروع میں بیان ہو سکتا ہے، یا بیان کے اندر بھی سمویا ہوا ہو سکتا ہے۔ اس کے پس منظر میں در اصل یہی عقیدہ تھا کہ چونکہ ہمارے آباو اجداد جانوروں کی بھی جون میں دوبارہ تشریف فرما ہوتے ہیں اور آنجہانی گروہِ حیوانات کے لباس میں ہماری رہنمائی کو آتے ہیں' اس لیے ان انسانوں میں غیب داں پرندوں اور انسانوں سے زیادہ عقل مند لومڑیوں وغیرہ کی تخلیق کی گئی اور اس طرح انسانوں کو جانور درس اخلاق ہی نہیں درسِ سیاسیات بھی دیتے نظر آتے ہیں۔ شاید اس سے انسانوں کو شرم دلانا بھی مقصود ہو کہ دیکھو تم انسان ہو کر بھی اعلیٰ اخلاق اور ذہانت کا ثبوت نہیں دے سکتے، ہم جانور ہو کر نہ صرف اعلیٰ اخلاق مثلاً ہمدردی' مدد' صحیح رہنمائی وغیرہ کا ثبوت دیتے ہیں، بلکہ سیاسی سطح پر بہترین دانشمندی کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے کیا عمدہ نقشہ کھینچا ہے کہ :-

" ہندوستانی حکایات کی ایک یہ خصوصیت بتائی گئی ہے کہ ان میں جانور آدمیوں کے سے کام کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال کلیلہ و دمنہ ہے۔ شیر، بیل اور گیدڑ کی کہانی، یا زاغ و بوم کی لڑائی میں کون سی بات ہے جس سے ان کے کرداروں کا جانور پن ظاہر ہو۔ باقاعدہ دربار لگتا ہے۔ قاضی کے یہاں دار القضا ہے' زنداں ہے، مقدمے ہوتے ہیں، مجلسِ شوریٰ منعقد کی جاتی ہے۔ ذرا سی ترمیم کے ساتھ :

خوشتر آں باشد کہ سرِّ مرداں
گفتہ آید در حدیثِ جانوراں" (۱)

ENCYCLOPAEDIA . BRITANICA میں " بالارادہ اخذ کیے ہوئے اخلاق کی موجودگی" کے سبب پیرابیل کو اور دوسری شکلوں مثلاً طلسماتی کہانیوں اور عہدِ وسطیٰ کی فرانسیسی فیبلیکس

---

(۱) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۴۸۹

FABLIAUX وغیرہ سے ممیز کیا گیا ہے، اور یہی اخلاق کی موجودگی ہی اصل وجہ اختلاف بن گئی ہے۔ فیبل کو ڈاکٹر گیان چند جین تمثیل کے ضمن میں لاتے ہیں۔ بلاشبہ صرف وہ FABLES تمثیل ہوں گی جن میں جانوروں کے کردار انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں، اور اس نمائندگی کی طرف ان میں اشارہ بھی ملتا ہے۔ اس لیے کہ ان میں قصے کی دو سطحیں ہوتی ہیں، اور اگر دوسرے گہرے معنی کی طرف واضح اشارہ نہ بھی ملتا ہو اور آخر میں جاکر مصنف کے کہنے سے یہ معنی معلوم ہوتے ہوں تو بھی اس کی تمثیلیت برقرار رہے گی۔ لیکن پیرابیل تمثیل مشکل سے ہوگی۔ اس لیے کہ پیرابیل میں اخلاقی تلقین غالب رہتی ہے۔ قصہ پن دب جاتا ہے اور اس کے کردار کسی دوسرے کردار کی نمائندگی نہیں کرتے۔ مثلاً ذیل کی کہانی دیکھیے:۔

"ایک بوڑھے نے اپنے بیٹوں کو بلاکر سوت کی ایک اَنٹی توڑنے کو کہا۔ ہر ایک اسے توڑنے میں ناکام رہا۔ اس کے بعد اَنٹی کا ایک ایک دھاگا نکال کر دیا۔ انھوں نے ہر دھاگا توڑ دیا۔ اس پر باپ نے کہا کہ تم اتفاق سے رہو گے تو کوئی تمہارا بال بیکا نہیں کرسکتا، تم میں پھوٹ پڑی تو ہر ایک کی تباہی ہے۔"

اس میں مرکزی خیال اخلاقی تلقین یا اتحاد کو ذہن نشین کرانا ہے جو کہانی پر غالب ہے۔ اس کے برعکس فیبل میں قصہ پن باقی رہتا ہے، تلقین کے بوجھ تلے دب نہیں جاتا۔

فیبل کی مثال دیکھیے جو ایک مختصر تمثیل بھی ہے:۔

"ایک لومڑی نے ایک سارس کی دعوت کی اور رقاب میں کھیر لاکر سامنے رکھ دی۔ سارس محض دو چار چونچ مار سکا تھا کہ میزبان تمام کھیر چٹ کر گئی۔ چند روز بعد سارس نے لومڑی کو مدعو کیا اور ایک صراحی میں چنے کے دانے رکھ دیے۔ سارس نے چونچ ڈال کر تمام دانے کھالیے۔ لومڑی کو محض وہ چند دانے ملے جو سارس نے جان بوجھ کر گرادیے تھے۔ سچ ہے، جیسے کو تیسا۔"

اسی میں لومڑی یا سارس دعوت نہیں کرسکتے۔ بلاشبہ ان سے انسان مراد ہیں۔ جو اگر کسی سے فریب کرتے ہیں تو خود بھی کسی فریب میں مبتلا ہوسکتے ہیں یا اگر دوسروں کے لیے کنواں کھودتے ہیں تو خود بھی کنوئیں میں گر سکتے ہیں۔

یہ اخلاقی تلقین ایک دوسرے کردار کے ذریعے ادا کی گئی ہے۔ اس میں قصہ پن بھی ہے، اخلاقی نتیجہ

بھی نکلتا ہے۔ اس لیے یہ ایک مختصر تمثیل کہلائے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں دوسرے کردار کی طرف واضح اشارہ بھی ملتا ہے۔ وہ یہ کہ لومڑی اور سارس، صراحی اور رکابی میں دعوت نہیں کر سکتے یہ آدمیوں کا کارنامہ ہے، اس لیے لامحالہ سارس اور لومڑی دو انسانوں کے نمائندے ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ برائی کرتے ہیں۔ اس کے باوجود اس میں کوئی مرکزی خیال اور سلسلۂ مشابہت موجود نہیں ہے۔ اس لیے اسے بھی ہم مکمل تمثیل نہیں کہیں گے، اور پھر وہ فیبل جن میں جانوروں کی باتیں ہیں، اور دوسطحیں بھی ناپید ہیں، وہ کسی طرح بھی تمثیل نہیں کہی جا سکتیں۔

اس قصے کے ضمن میں ڈاکٹر گیان چند جین کہتے ہیں:

"یہ فیبل ایک مختصر تمثیل ہے، لیکن وہ حکایات جن میں جانور جانوروں کے سے کام کرتے ہیں، تمثیل کے ذیل میں نہیں آتیں۔ عُرفِ عام میں جانوروں کی طویل رمزیہ کہانیوں ہی پر تمثیل کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ مختصر حکایات پر نہیں" (۱)

جانوروں کی طویل رمزیہ کہانیاں بھی اگر نمائندگی نہیں کرتیں، محض ایک سطحی کہانیاں ہیں تو مشکل ہی سے تمثیل سمجھی جائیں گی۔ غالباً اسی دھوکے کی وجہ سے ڈاکٹر سلام سندیلوی اور ڈاکٹر فرمان فتح پوری رسائل "اخوان الصفا" کو تمثیل نگاری کی مثال سمجھتے ہیں (۲)۔ اور ڈاکٹر گیان چند محض جانوروں کی کہانیاں سمجھتے ہیں، اسے تمثیل نہیں سمجھتے (۳) پھر سمجھ میں نہیں آیا کہ جانوروں کی طویل رمزیہ کہانیاں کیسے تمثیل ہوں گی۔ "اخوان الصفا" میں دراصل انسانوں اور حیوانوں کے درمیان علمی مذاکرے ہیں۔ جن کے ذریعہ علوم و معارف بیان کیے گئے ہیں۔ طویل رمزیہ کہانیاں ہونے کے باوجود یہ یک سطحی ہیں اس لیے تمثیل کے ضمن میں نہیں آئیں گی۔ محمد بخش مہجور کی نورتن کی بھی بہت سی حکایتیں اگرچہ اخلاقی مقصد رکھتی ہیں، مگر وہ عام حکایتیں ہیں۔ اس لیے ان کا بھی تمثیل سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ مثلاً:-

"ایک دانش مند افلاس کا مارا کسی شہر میں گیا۔ لوگوں نے کہا۔ فلاں شخص حاتم طائی ہے تو اس کے پاس جائے تو مالا مال ہو جائے گا۔ وہ دانشمند حالِ کثیف سے

---

(۱) ادبی تحریریں۔ ص ۲۷۳ (۲) ادبی اشارے۔ ص ۳۸۔ تحقیق و تنقید ص ۱۸۶

(۳) تحریریں۔ ص ۲۷۷

اس امیر کے پاس گیا لیکن وہ امیر اسے مطلق خیال میں نہ لایا۔ اگلے دن وہ عاقل کرائے پر لائی ہوئی صاف ستھری پوشاک سے ملبوس ہو کر گیا۔ امیر نے خوانِ نعمت حاضر کیا۔ دانشمند لقمہ تیار کر کے جیب و آستین میں رکھنے لگا۔ امیر نے کہا کپڑے کیوں خراب کرتا ہے۔ عاقل نے اپنا احوال بتا کر کہا کہ تو نے آج اس قدر تکلف کیا کہ وہ لباس کا حق ہے۔" (۱)

پیرابیل کے کردار عموماً انسان ہوتے ہیں۔ حیوانات کا ذکر آتا ہے تو بطور حیوان کے اور وہ بھی ضمنی طور پر۔ اس کے پلاٹ، دروبست اور واقعات فیبل کی بہ نسبت مختصر افسانہ یا ناول سے زیادہ قریب ہوتے ہیں۔ فیبل کی طرح وہمی یا تخیلی نہیں ہوتے۔ اس میں تقابلی دلیل یا مثال سے کوئی اخلاقی کلیہ ثابت کیا جاتا ہے یا اخلاقی نتیجہ نکالا جاتا ہے۔ اگرچہ لوگ ان دونوں کا تمثیل کے ضمن ہی میں ذکر کرتے ہیں لیکن بقول ڈاکٹر گیان چند یہ :-

"فیبل کی حد تک تو صحیح ہے لیکن پیرابیل کو بمشکل تمثیل کہا جا سکتا ہے"(۲)

پیرابیل کی مثال اوپر دی جا چکی ہے۔ پیرابیل کے سلسلے میں ENCYCLOPAEDIA BRITANICA میں یہ تعریف لکھی ہوئی ہے۔

"پیرابیل تمام عوامی ادب میں توضیحی بیان کی ایک شکل ہے خاص طور سے سامی ادب میں عہد نامہ قدیم اور تلمود، دیومالائی کہانیوں سے بھرے ہوئے ہیں لیکن مغربی عیسائی صرف حضرت مسیح سے متعلق حکایتوں تک اسے محدود کر دیتے ہیں۔ ایک خالص پیرابیل کا مبہم بیان یا خواہش اور ایک شگفتہ کہانی یا حالات کے مابین صرف ایک ہی پہلو سے موازنہ ہو سکتا ہے۔" لہٰذا خدا کی بادشاہت " کی (کیفیت کے اعتبار سے) مثال ایک بیش قیمت دُرِ آبدار کی سی ہے جس کے لیے ایک سوداگر نے اپنی ساری متاع نچھاور کر دی ہو۔"

---

(۱) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۵۰

(۲) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۵۰

مزید لکھا ہے کہ :

ایک خالص پیرابیل خود وضاحتی ہوتا ہے لیکن گوسپل آف مارک کا مصنف ابتدائی عیسائی خیال کے ایک پہلو پر روشنی ڈالتا ہے اور کچھ پیرابیل کو ایسے اسرار و رموز سمجھتا ہے جو وضاحت طلب ہوں۔ اسے ایک تمثیل سمجھتے ہوئے اس نے پیرابیل کے پورے سلسلے کو کہانی کی تفصیل (DETAILS IN STORY) سمجھنے پر زور دیا ہے۔"

ظاہر ہے خود وضاحتی کی صفت تمثیل نگاری کے خصائص سے میل نہیں کھاتی۔ اگر" اسرار و رموز جو وضاحت طلب ہوں" موجود ہوں تو اسے تمثیل بننے میں دیر نہ لگے گی۔ اس لیے ہر پیرابیل تمثیل نہیں لیکن جس میں تمثیل نگاری کے خصائص پائے جائیں، وہ یقیناً تمثیل ہوگی۔

لوگ اساطیر، داستانوں، لوک کہانیوں، جادوئی حکایات اور فرانسیسی فیبلیکس وغیرہ کا بھی اس ضمن میں ذکر کرتے رہے ہیں۔ چنانچہ FABLE ENCYCLOPAEDIA BRITANICA میں کا مضمون نگار یہی کہتا ہے لیکن اصلاً ان کا تمثیل سے جزوی اور عنصری تعلق ہے، بنیادی نہیں۔ اس لیے کہ اساطیر ابتداً تفصیلی کہانیاں ہوتی ہیں جو مظاہر فطرت کی تشریح کے لیے مافوق الفطرت اشخاص کی اصل فطرت بتانے کے لیے یا مذہبی رسم و رواج کی توجیہہ کے لیے گھڑی جاتی ہیں۔ جن کی اصل کا پتہ نہیں چلتا۔ داستانیں عموماً ایک تاریخی حیثیت کی بنیاد رکھتی ہیں، جن کے گرد پر اسرار عناصر اکٹھا ہو جاتے ہیں۔ لوک کہانیاں یا پریوں کے قصے فیبلیکس کی طرح عموماً تفریح یا اخلاق کی معصومیت ظاہر کرتی ہیں۔ یہ جادوئی کہانیاں وغیرہ انسان کی ضعیف الاعتقادی کی روداد ہوتی ہیں۔ لیجنڈ کسی قوم یا گروہ کی نیم تاریخی روایات کا خلاصہ ہوتا ہے؛ اس کی کوئی تاریخی سند نہیں ہوتی۔ ایک مدت تک سینہ بسینہ ان روایات کے منتقل ہونے کے سبب عوام کے ذہنوں میں وہ روایات راسخ ہو جاتی ہیں۔ یہ مذہبی اور غیر مذہبی دونوں طرح کی ہوتی ہیں۔ مثلاً رستم کی داستان۔ لیلیٰ مجنوں کے عشق صادق کی حکایات اور فرہاد کے جوئے شیر لانے کی روایت۔ آئینہ سکندری۔ دروپدی کا پانچ پانڈوں سے بیک وقت زن و شوہر کا رشتہ رکھنا وغیرہ۔ یہ سب لیجنڈ ہیں اور محیر العقول کارنامے ہیں۔ ان عناصر کو تمثیل کا رنگ دیا جا سکتا ہے۔ یہ خود تمثیل نہیں ہیں۔ پیرابیل کے بارے میں مغربی

عیسائی اسے حضرت عیسیٰ سے متعلق حکایتوں تک ہی محدود سمجھتے رہے، انھیں وہ ٹائپا لوجی (TYPOLOGY) کہتے ہیں۔ ٹاپیالوجی ایک عجیب و غریب علم اور فن ہے جس کے ذریعہ عہد نامہ قدیم میں مندرج کرداروں کی چھان بین کی جاتی ہے۔ حضرت عیسیٰ کی شخصیت اور ان کے پیغمبرانہ معجزات، نیز کلیساؤں کے اصول اور عمل کا بھی جائزہ لیا جاتا ہے۔ اس طرح یہ مذہبی کتابوں کی تشریح کے اس طریقہ کی ایک شاخ ہے جو بعض اوقات رُوحانی اور بعض اوقات صوفیانہ کہلاتی ہے۔ جو معنی و بیان کے سلسلے میں تشریحات کے برعکس بیان ہوتی ہے(۱)۔ پیرابیل میں غالب عنصر اخلاقی درس کا ہوتا ہے۔ قصہ پن چونکہ ختم ہو جاتا ہے، اس لیے علما نے اس کے تمثیل ہونے پر شبہ ظاہر کیا ہے۔ ان میں تمثیل سے زیادہ قریب جانوروں کی کہانیاں ہیں، جنھیں ڈاکٹر گیان چند حکایات کا نام دیتے ہیں اور پیرابیل اور فیبل کو تمثیل کا نقشِ اوّل کہتے ہیں۔

کہانیوں کا وجود انسان کی قوتِ گویائی کے ساتھ لازم و ملزوم ہے۔ ایسپ کی کہانیوں کے متعدد مجموعے مرتب ہوئے، جن میں سب سے زیادہ لافونتین (LA FONTAIN) کا مجموعہ مشہور ہے۔ اپنشد میں بھی متعدد کہانیاں مل جاتی ہیں۔

مہابھارت میں بھی کثرت سے حیوانات کی حکایات ہیں۔ غالباً اسی وجہ سے ڈاکٹر شوکت سبزواری "مہابھارت" کے بعض حصوں کو تمثیلی سمجھتے ہیں اور ایسپ کی کہانیوں کو ڈاکٹر فرمان فتح پوری تمثیل بتلاتے ہیں، حالاں کہ یہ ضروری نہیں ہے کہ جانوروں کی ہر کہانی تمثیلی ہو۔ پیچھے ذکر آچکا ہے کہ زیادہ تر کہانیوں میں جانور بحیثیت جانور ہی آئے ہیں۔ اس لیے وہ تمثیلی کہانیاں نہیں ہیں، البتہ حکایاتِ لقمان، مہابھارت اور کلیلہ و دمنہ میں بہت سی کہانیاں تمثیلی رنگ کی ہیں۔ اس لیے ہم انھی کہانیوں کو تمثیلی کہیں گے جن میں تمثیل کی شرائط ملتی ہوں۔ پھر بھی چند کہانیوں کی بنیاد پر پوری کتاب کو تمثیل کے ضمن میں شمار نہیں کریں گے، جیسا کہ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے قطعیت کے ساتھ لکھا ہے کہ :-

"سنسکرت کی مشہور رمزیہ (تمثیلی) تخلیق کلیلہ و دمنہ ہے جس کا مصنّف وشنو شرما کہا جاتا ہے۔ یہ کتاب غالباً راجہ ہرش وردھن کے آخری دَور میں لکھی گئی"۔ (۲)

---

(۱) انسائیکلوپیڈیا آف ریلیجن اینڈ ایتھکس میں دیکھیے! 'TYPOLOGY' (۲) ادبی اشارے۔ از ڈاکٹر سلام سندیلوی۔ ص ۳۶

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے حکایاتِ لقمان کو سنسکرت الاصل بتایا ہے۔[1] حالاں کہ یہ مصری الاصل ہیں۔[2]
مہابھارت کے بعد سب سے زیادہ حیوانی کہانیاں جاتک میں ملتی ہیں جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ گوتم بُدھ کے فرمودات ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند کی تحقیق ہے کہ :۔

"رائج الوقت حکایات لے کر ان میں گوتم کی شخصیت شامل کر دی گئی ہے۔ چناں چہ جاتک کی بعض کہانیاں بُدھ سے پہلے کی ہیں" (۳)

اس کے علاوہ کلیلہ و دمنہ کی اصل یعنی پنچ تنتر میں حیوانی حکایات کا ڈھیر ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کا خیال ہے کہ :

"جاتک میں پنچ تنتر کے تین حصّوں کی بنیادی کہانیاں ملتی ہیں۔ پنچ تنتر کے بعد بہت کتھا منجری۔ کتھا سرت ساگر۔ ہتوپدیش، اور شک سپتتی میں جانوروں کی کہانیاں بکھری ہوئی ہیں" (۴)

مہابھارت کی درجِ ذیل کہانی بلاشبہ مایا جال میں پھنسے ہوئے انسان کی تمثیل ہے۔ جو اس طرح ہے :

"ایک گھنے جنگل میں ایک کنواں ہے۔ ایک برہمن کنوئیں میں گرتا ہے، لیکن ایک برگد کے پیڑ کی جٹا پکڑ کر بیچ میں لٹک جاتا ہے۔ کنوئیں کے چاروں طرف درندے اس پر جھپٹنا چاہتے ہیں۔ کنوئیں کی تہہ میں اژدھے منہ پھاڑے منتظر ہیں۔ پیڑ کے اوپر ایک ریچھ دانت لگائے بیٹھا ہے۔ پیڑ کی جٹا کو دو سفید اور کالے چوہے (دن اور رات) کترتے جاتے ہیں۔ انسان اس عالم میں بھی منہ پھیلائے شہد کی بوندیں چاٹتا جاتا ہے"

ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں :۔

"مہابھارت کے علاوہ یہ مشہور تمثیل ذیل کی کتابوں میں بھی ملتی ہے۔ جین شاستر، مثنوی مولانا روم (دوسرا دفتر) ابن المقفع اور نصر اللہ کے کلیلہ و دمنہ میں، عیارِ دانش خرد

---

(۱) تحقیق و تنقید۔ از ڈاکٹر فرمان فتح پوری۔ ص ۱۸۹ (۲) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۳۰
(۳) اُردو کی نثری داستانیں۔ ص ۳۲
(۴) اُردو کی نثری داستانیں۔ ص ۳۴

افروز، بوستانِ خیال اور رکبرٹ ((ROBERT) کی جرمن نظم میں۔"(۱)

یونانی اور ہندوستانی کہانیوں میں خاص فرق یہ بتایا گیا ہے کہ اوّل الذکر کے حیوانی کردار محض حیوانوں کے کام کرتے ہیں۔ ہندوستانی جانور انسانوں کا پارٹ ادا کرتے ہیں اور اس کی توجیہہ یہ بیان کی گئی ہے کہ ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق بعض اوقات انسان جانوروں کی جون میں آجاتے ہیں، اس لیے وہ کہانیوں کے جانوروں کو انسانی فہم و دانش سے متصف کر دیتے تھے۔ ڈاکٹر گیان چند کے الفاظ میں:

حیوانوں کے پردے میں بصیرت عطا کرنا خالص ہندوستانی طریقہ ہے۔" (۲)

تمثیل سے ان کا اشتراک و اختلاف

اوپر تشبیہہ و استعارہ۔ کنایہ۔ علامت فیبل اور پیرابل وغیرہ اصطلاحات کا تفصیل سے ذکر ہوا۔ اس کی وجہ ان کا تمثیل سے اشتراک و اختلاف ہے۔ تمثیل ان سب سے متعلق ہوتے ہوتے بھی ان سے الگ ہے۔ اگرچہ مختلف اہلِ علم نے تمثیل کو تشبیہہ و استعارہ۔ کنایہ اور علامت بھی کہہ دیا ہے، اور فیبل اور پیرابل کو بھی تمثیل گردانا ہے، مگر یہ صحیح ہوتے ہوتے بھی غلط ہے۔ صحیح اس لیے کہ اشتراک فریب دیتا ہے اور غلط اس لیے کہ اختلاف واضح ہے۔

پہلی بات یہ کہ تشبیہہ و استعارہ اور کنایہ و علامت، صنف و اسلوب کی چیز نہیں۔ بیان و بدیع کے نام ہیں اور تمثیل بھی صنعت ہے۔ اسلوب اور اسٹائل نہیں۔ فیبل اور پیرابل سے تمثیل کا تعلق مواد اور موضوع کا ہے، اس لیے کہ خود فیبل اور پیرابل بلاغت کی کوئی قسم نہیں۔ موضوع اور مواد کی تشخیص انھیں عام داستانوں اور کہانیوں سے الگ کر دیتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ تشبیہہ و استعارہ۔ کنایہ اور علامت حقیقت نہیں مجاز ہیں۔ تمثیل بھی مجاز ہے، حقیقت نہیں، اس لیے بھی ان میں بنیادی اشتراک پایا جاتا ہے۔ فیبل اور پیرابل بھی بنیادی طور پر مجاز ہیں اس لیے کہ ان میں بھی غیر حقیقی ذریعہ سے حقیقت کا ادراک کرایا جاتا ہے اور حقیقت سے تجاوز کیا جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو جانور نہ بولتے، تدبر و حکمت کی گفتگو نہ کرتے اور انسانوں جیسے اعمال کے گناہ گار نہ ہوتے۔ تمثیل

(۱) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۴۴

(۲) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۳۹

میں بھی حقیقت سے تجاوز کر کے مجاز کی صورت پیدا کی جاتی ہے اور غیر مرئی اور غیر ذی روح اشیا کو مرئی اور ذی رُوح بنا کر، اور اسی طرح مرئی کو غیر مرئی یا ذی رُوح کی جون میں پیش کر کے مجاز کے توسّل سے حقیقت کا فہم ذہنوں میں اُتارا جاتا ہے۔

تشبیہہ میں بنیادی چیز مشابہت ہے۔ وجہ شبہ کے اشتراک سے ایک کے ذریعے دوسرے کو پہچانا جاتا ہے۔ تمثیل میں بھی اوصاف اور غیر ناطق چیزیں اپنے وصفی اور معنوی خصائص ہی کے ذریعے اوصاف صفات سے ہوتے ہوئے صاحبِ اوصاف تک پہنچاتی ہیں۔ مثلاً سب رس میں ملک سیستان کے بادشاہ عقل کا بیٹا دل ہے جس کو شہرِ دیدار کے باغِ رخسار میں آبِ حیات کے چشمے کا سراغ ملتا ہے۔ شہرِ دیدار عشق کی مملکت میں ہے اور عشق کی بیٹی حسن ہے۔ دل حسن سے ملنے جاتا ہے تو عقل کا لشکر ساتھ لے جاتا ہے اور عقل و عشق کے لشکروں میں نبرد آزمائی ہوتی ہے۔ دل پکڑ کر حسن کے پاس لایا جاتا ہے تو وہ کچھ روز بامِ وصل پر ملتے ہیں۔ آخر غیر کی غدّاری سے دل فراق کے قلعے میں قید کر دیا جاتا ہے۔ کچھ دنوں بعد غیر نادم ہوتی ہے اور دل اور حسن عقد نکاح میں بندھ جاتے ہیں۔ باغِ رخسار میں خواجہ خضر دل اور حسن کے سامنے اسرارِ حیات بتاتے ہیں کہ آبِ حیات سخن ہے جو چشمۂ دہن میں ہے۔ اس میں عقل کا بیٹا دل اور عشق کی بیٹی حسن کی جنگ و محبّت کی داستان ہے جس میں عقل کا لشکر، غیر کی دشمنی، نظر کی جاسوسی، غمزہ و لٹ جو حسن کی محرم راز ہیں، کی ادائیں ہیں۔ ان میں رشتہ مشابہت اور وصف معنوی کی ہی موجودگی اصل بنیاد ہے۔ دل اور حسن کے معاملات ظاہری سطح کے علاوہ معنوی اور وصفی خصائص بھی رکھتے ہیں۔ عقل کی بادشاہت، نظر کی جاسوسی، غمزہ کی ادائیں، غیر کی دشمنی، بدن کا حصار، یہ سب اپنے اصل کی معنوی مشابہتیں ہیں لیکن ان میں نہ تو مشبّہ مذکور ہے اور نہ مشبہ بہ، اس لیے یہ تشبیہہ سے گزر کر استعارے کی حد پر پہنچ جاتی ہیں۔ جہاں مجازی رشتہ ہی باقی رہ جاتا ہے۔ اس لیے کنایہ کا تشابہ ہوتا ہے لیکن غیر، رقیب، نظر، غضب، لٹ، حسن، عشق، عقل اور دل محض الفاظ نہیں، اپنے معنی کی علامت بھی ہیں۔ مجرد اوصاف کردار بن جاتے ہیں تو فیبل ہو جاتے ہیں۔ اخلاقی درس و نتائج کی موجودگی انھیں پیرابل کے بھی قریب کر دیتی ہے۔ انسانویت بھی وجہ اشتراک بنتی ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ تمثیل ہے۔ ایک سطح ظاہری ہے، جو داستان کو آگے بڑھاتی ہے، مگر ایک سطح اور بھی ہے جو باطنی یا معنوی ہے جس میں سلوک و طریقت کے اسرار و رموز کی پردہ کشائی ہوتی ہے اور ایک اخلاقی نتیجہ نکلتا ہے۔ اس طرح محض ایک تمثیل، تشبیہہ، استعارہ ،

مجاز و کنایہ، علامت فیبل اور پیرابیل سب کو چھو کر گزرتی ہے، مگر کسی ایک کی ہو کر نہیں رہ جاتی ہے۔ اپنا وجود الگ برقرار رکھتی ہے۔ اور یہی اس کی خصوصیت ہے۔ اس طرح مادی اور غیر مادی اشیا کے درمیان ایک مساواتی عمل کی کارفرمائی تمثیل میں نظر آتی ہے۔ غیر مادی چیزوں کو مادی ذرائع سے سمجھنے کی کوشش ہی تمثیل کی تخلیق کا سبب ہے، اور اس سلسلے میں تشبیہہ و استعارہ اور علامت سبھی کو ذہن میں رکھا گیا ہے۔ تمثیل کی شناخت کا سیدھا سادا اصول یہ ہے کہ تمثیلی تشریحات میں ایک قطعی خارجی تمثیلی معنی مضمر ہوتا ہے، جو تشریح طلب ہوتا ہے۔ تشبیہہ جب ترقی کرتی ہے تو استعارہ بنتی ہے۔ یہی مشبہ، مشبہ بہ بن کر نمودار ہوتا ہے۔ تمثیل میں یہ عمل مسلسل ہوتا ہے۔ یعنی بہت سے استعارے ایک لڑی میں منسلک ہو کر افسانوی راہ سے آگے بڑھتے ہیں۔ اسی لیے تمثیل کو استعارہ کی کڑی کہا جاتا ہے جس میں ایک پوری دنیا تخلیق کی جاتی ہے جس کا رنگ و بو، جس کے دروبست اور جس کی فضا الگ ہوتی ہے۔ اس کی سجاوٹ، اس کا ماحول اور اس کے افراد اس کے تقاضوں کے مطابق ہوتے ہیں۔ استعارہ اس میں مددگار ہوتا ہے اور مسلسل استعمال سے اس کی فضا بناتا ہے۔ تمثیل میں استعارے کی مدد غالب ہوتی ہے۔ اسی لیے زیادہ تر نقادوں نے تمثیل کو استعارہ کہہ دیا ہے۔ استعارے کی ترقی یافتہ اور بلیغ تر صورت علامت ہے۔ اسی لیے تمثیل علامتی اظہار کی منفرد اور اعلیٰ درجے کی ہیئت ہونے کے باوجود علامت کا بدل نہیں۔ اور اسی لیے ایٹس (YEATS) علامت کو تمثیل پر ترجیح دیتا ہے۔ کولرج بھی یہی کہتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ تمثیل کی استعاریت نے علامت کے لیے اور اس کے تخیلی کرداروں نے ناول کے زندہ کرداروں کے لیے جگہ خالی کر دی۔ اس لیے کہ ناول میں کردار جن ذہنی تصویروں کے ذریعے پیش کیے جاتے ہیں وہ اپنے ٹائپ کے بہت سے کرداروں کی نمائندگی کرتے ہوئے بھی منفرد اور مخصوص اور مثالی کردار ہوتے ہیں اور معنوی مماثلت کی وجہ سے ہوتے ہیں۔ C.S.LEWIS ہر استعارے کو تمثیل کہتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ استعارہ وسیع ہوتا جاتا ہے اور مرتکز ہو کر علامت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ استعارہ مختصر ہوتا ہے، ایک دو جملوں میں مکمل ہو جاتا ہے مگر تمثیل تفصیل چاہتی ہے اور یہی اس کی انفرادیت بھی ہے اور نقص بھی۔ یہی وجہ ہے کہ تمثیل ایک مدت تک ہی چل سکی۔ بعد میں ذہن کی پیچیدگیوں اور لاشعور کی گہرائیوں کی تاب نہ لا کر، علامت کو جانشین بنا کر، خود میدانِ ادب سے ہٹ گئی۔ فیبل اور پیرابیل بذاتِ خود تمثیل نہیں۔ فیبل میں تمثیل کی کچھ خصوصیات ہوتی ہیں، اس لیے اس کو بھی تمثیل کہہ دیا

جاتا ہے۔ اگرچہ بہت سے ایسے قصّے بھی ہیں جو ایک یا دوسری وجہ سے تمثیل نہیں کہے جا سکتے، محض فیبل ہوں گے۔ اسی طرح پیرابیل بھی۔ اسی لیے یہ تمثیل کا نقشِ اوّل ہی کہے جا سکتے ہیں تمثیل نہیں۔ تمثیل تو بقول کولرج :-

"کسی اخلاقی مفہوم کو پوشیدہ طور پر ادا کرنے کے لیے نمائندہ اشیا اور پیکروں کے ایک دستے (SET) کو استعمال کرتا ہے، جس میں تخیلی مماثلت ہو لیکن جس کے معنی مختلف ہوں اور یہ نمائندہ اشیا اور پیکر اس طرح مجتمع کیے جائیں کہ ایک ہم جنس کلّیت (HOMOGFNEOUS WHOLE) بن جائے۔" یہی چیز اسے استعارہ سے ممتاز کرتی ہے، جو تمثیل کا حصّہ ہوتا ہے۔ بیانیہ تمثیل اور صنمیات میں وہی فرق ہے، جو حقیقت اور علامت میں ہوتا ہے۔ مختصراً تمثیل شخص اور تشخیص کے بین بین ہوتی ہے۔" (۱)

---

(۱) مضمون۔ علامت کی پہچان از شمس الرحمٰن فاروقی۔ شب خون اپریل شمارہ ۲۰، ص ۳۲

دوسرا باب

سب رس

اردو میں غیر مذہبی نثر کا سب سے پہلا مکمل نمونہ اور تمثیل نگاری کی سب سے پہلی شاہکار تصنیف "سب رس" ہے۔ اس سے پہلے اگرچہ بہت سے رسالے اور کتابیں لکھی گئیں جنھیں اولیت کا شرف حاصل ہے، مگر "سب رس" سے پہلے کسی تمثیلی تصنیف کا وجود اب تک معلوم نہیں ہو سکا۔ اردو میں سب سے پہلا اور مربوط نثری کارنامہ اور اردو نثر کی سب سے پہلی تصنیف "معراج العاشقین" از خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کو کہا جاتا ہے[1]۔ اگرچہ ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے ایک دکنی رسالہ "جنوبیہ" کو مربوط نثر کا اولین نمونہ قرار دیا ہے۔ مگر اس کا ثبوت نہیں دیا ہے[2]۔ خود معراج العاشقین کے بارے میں "معراج العاشقین کا مصنف" نامی کتاب میں ڈاکٹر حفیظ قتیل نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ یہ خواجہ بندہ نواز گیسو درازؒ کا کارنامہ

---

(۱) احسن مارہروی نے "معراج العاشقین کو سب سے پہلا مربوط نثری کارنامہ قرار دیا ہے۔ (تاریخ نثر اردو۔ ص ۲۴) مولوی عبدالحق" مقدمہ" معراج العاشقین میں کہتے ہیں: "ابھی تک جتنی کتابیں ملی ہیں ان میں "معراج العاشقین" سب سے قدیم ہے۔ اس لیے اردو کی پہلی تصنیف سمجھی جا سکتی ہے۔" (بحوالہ اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۲۷) حامد حسن قادری "داستان تاریخ اردو" میں خواجہ سید اشرف جہانگیر اشرف سمنانی کے اخلاق و تصوف پر ایک رسالے کو اردو کا سب سے پہلا نثری کارنامہ سمجھتے ہیں (ص ۱۷) حکیم شمس اللہ قادری نے "اردوئے قدیم" میں شیخ عین الدین گنج العلوم متوفی ۷۹۵ھ کے رسالوں کو اردو نثر کا سب سے پہلا کارنامہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔" (ص ۴۰) "اردو شہ پارے" میں محی الدین قادری زور نے بھی حکیم صاحب کی رائے سے اتفاق کیا ہے (ص ۵۵)۔

(۲) اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۹۰ ۔

نہیں، بلکہ بعد کی تصنیف ہے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو درازؒ کی تصنیفات میں تمثیل نامہ اور شکار نامہ بھی شامل ہے(۱)۔ تمثیل نامہ کے نام سے دھوکا ہوتا ہے۔ بگر حقیقتاً یہ ان معنوں میں تمثیل نہیں، جن میں "سب رس" اور دوسری تصنیفات کو سمجھا جاتا ہے بلکہ اس میں مال وجاہ اور دولتِ دنیا کی ناپائیداری اور ذاتِ باری تعالیٰ کی پائیداری کا بیان ہے۔ شکار نامہ میں تمثیل کے نقوش ضرور ملتے ہیں، مگر اس کا ابہام حالات کے گہرے دھندلکوں سے بھی زیادہ دبیز ہے۔ یہ معمہ نما ارشادات دراصل مراٹھا سنتوں میں مروّج ابھنگ یا بھاروڈ سے زیادہ قریب ہیں(۲)۔ اس کا بیان تمثیلی رنگ میں ضرور ہے، مگر اس کو تمثیل نگاری نہیں کہہ سکتے۔ اس کی ابتدا یوں ہے:

> "نو باپاں ہور سات مانواں کے ہمیں چار فرزنداں ہمن ننگے یکس کوں کپڑا پنچ نئیں۔ اس کی آستین میں پیسے تھے۔ چاروں مل کر بازار کوں گئے اور بازار جو بس جیناں کا تھا، اوس بازار میں چار کماناں تھیاں۔ تین ٹوٹیاں یکس کوں چلّہ ہور گوشہ نہ تھا۔(۳)"

اس کی ہیئت ظاہری قصّے کی ہے لیکن دراصل اس میں شہود و معرفت کے اسرار و رموز بیان ہوئے ہیں۔ حضرت نے اوّل اسے فارسی میں "برہان العاشقین" کے نام سے تحریر کیا تھا۔ بعد میں اردو قالب عطا کیا۔ ڈاکٹر گیان چند کے بقول:

> "اس کے دو مخطوطے ملتے ہیں۔ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد اور کتب خانہ روضتین گلبرگہ میں اہلِ نظر اور اہلِ دل حضرات نے اس کی کئی شرحیں لکھی ہیں، پھر بھی نہیں کہہ سکتے کہ گتھیاں کما حقہ سلجھ سکی ہیں کہ نہیں۔"(۴)

ادبی اعتبار سے بہرحال تمثیل نامہ یا شکار نامہ اہم نہیں اور نہ یہ تمثیل ہی ہیں۔ اس لیے کہ ان میں تمثیل نگاری کی خصوصیات نہیں ملتیں لازماً ہمیں "سب رس" ہی کو اردو کا ادبی ہی نہیں تمثیل نگاری کا بھی سب سے

۱۔ اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۹۰

۲۔ اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۱۰۷

۳۔ بحوالہ تحریریں، ص ۲۷۹

۴۔ نثری داستانیں، ص ۲۲۰

پہلا نقش سمجھنا ہوگا۔

"سب رس" دکن کے مشہور شاعر وجہی[1] کی تصنیف ہے، جو قطب مشتری ہی نہیں "تاج الحقائق" کا بھی خالق ہے اور جو اُردو ہی نہیں فارسی کا بھی قادر الکلام شاعر تھا۔ قطب مشتری کو وجہی کی تصنیف ہونے پر کسی نے بھی اختلاف کا اظہار نہیں کیا۔ البتہ "تاج الحقائق" کے بارے میں ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے "اُردو نثر کا آغاز و ارتقا" صفحہ ۱۵۰ پر اسے شاہ وجیہہ الدین علوی گجراتی کی تصنیف بتایا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین بھی انہی کے ہم خیال ہیں[2]۔ لیکن ڈاکٹر نور السعید اختر نے اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالے میں بہ دلائل اسے وجہی ہی کی تصنیف قرار دیا ہے۔ اس کا اظہار موصوف نے میرے نام اپنے ایک خط میں بھی کیا ہے۔ علاوہ ازیں "نوائے ادب بمبئی" کے شمارہ نمبر ۴ ماہ اکتوبر سنہ ۱۹۶۹ء کے صفحہ ۳۳ پر "تاج الحقائق کا اصلی مصنف" کے عنوان سے بھی کیا ہے اور میرے خیال میں یہی صحیح بھی

۱۔ اختر حسن صاحب نے کتب خانہ سالار جنگ میں محفوظ وجہی کے فارسی دیوانوں کا غائر مطالعہ کرنے کے بعد دعویٰ کیا ہے کہ وجہی، وجیہی اور وجیہہ بھی تخلص کرتا تھا اور اس کا اصل نام وجیہہ الدین یا وجہہ الدین نہیں، بلکہ اسد اللہ تھا۔ "قدیم دکنی اردو کے شاعر و نثر نگار وجہی کا نام وجیہہ الدین یا وجہہ الدین نہیں تھا جیسا کہ اب تک اہل تحقیق قیاس کرتے چلے آئے ہیں، بلکہ اس کا نام اسد اللہ تھا۔ اس کے نام سے اس کے مذہبی عقیدے و مسلک پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اس نے اپنے فارسی کلام میں وجہی، وجیہی اور وجیہہ تینوں الفاظ تخلص کے طور پر استعمال کیے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

۱۔ سخنہائے دروغ چند راعزت چہ خواہد بود — وجیہی شاعری بگزار و فکر کار دیگر کن
۲۔ شرمندۂ بتانم ازیں بے زری وجیہہ — کس حال من بہ شاہ دکن گفت یا نگفت
۳۔ عالمے رامی کنم شاگردی از اعجاز طبع — وجیہا استاد اگر روح الامیں باشد مرا
۴۔ جائے است دریں بزم وجیہی کہ زرشکش — حسرت بدہاں خاک کند حکمت جم را۔

اس کا نام اسد اللہ دیوان فارسی کی ردیف "ت" کی ایک غزل (ورق ۳۶ ا) کے مقطع سے ظاہر ہوتا ہے"۔ (رسالہ "سب رس" جنوری و فروری ۱۹۶۲ء ص ۲۹، ۳۰ شمارہ ۱-۲، جلد نمبر ۲۵۔

۲) نثری داستانیں ص ۱۲۳

ہے(۱)۔ وجہی کی فارسی شاعری اور فارسی میں اس کی قادر الکلامی میں شبہ نہیں ہے۔ وجہی نے اپنے فارسی دیوان میں اگرچہ شاعرانہ تعلی اور مبالغہ سے کام لیا ہے، اس کے باوجود ان اشعار سے اپنی فارسی دانی پر اس کے بھرپور اعتماد اور قدرتِ کلام کی شہادت ملتی ہے:

بے نظیر وقت خویشم در سخن آراستن
قرنہا باید کہ یک شاعر کسے چوں من شود

تعظیم واجب است بر اہل خرد وجیہہ
بیروں بر آمدہ است نہ مصحف کتاب ما
وجود عقد ثریا شدہ بنات النعش
کہ چرخ چرخ زد از شوق شعر خوانی ما

گر شعر مرا فاتحہ ناخواندہ بخوانی
بر جان دلت لذت آں شعر حرام است (۱)

وجہی کے حالاتِ زندگی پردۂ خفا میں ہیں۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ وہ گولکنڈہ میں پیدا ہوا ہوگا۔ اپنے فارسی دیوان میں وہ اپنے آبائی وطن خراسان کی طرف اشارہ کرتا ہے:۔

من ز ہند آشکار گشتم لیک
طبع چالاک من از خراسان است

---

(۱) اس کی تائید ماہنامہ "سب رس" میں مطبوعہ مضمون "وجہی" از اکبرالدین صدیقی سے بھی ہوتی ہے۔ "تاج الحقائق" کے بارے میں موصوف لکھتے ہیں: "اگرچہ اس کی زبان "قطب مشتری" اور "سب رس" سے سلیس ہے مگر بعض داخلی شہادتیں اس امر کا اشارہ کرتی ہیں کہ یہ وجہی کی تصنیف ہے"۔ (ماہنامہ "سب رس" (فروری ۱۹۶۶ء مضمون "وجہی" ص ۲۳)

(۲) ماہنامہ "سب رس" جنوری و فروری ۱۹۷۲ء محمد قلی قطب شاہ نمبر مضمون از اختر حسن ایم اے (ص ۲۴)

بیا دیوان پرفیض مرا سوئے خراساں بر
کہ از گلبانگ شعر خویش شہرت در دکن دارم

شعر نادر معنی ام میرفت در شیر از گرہ
ہمچو حافظ شہرۂ ملک خراساں می شود

وجہی گیارھویں صدی ہجری کے اوائل کا شاعر تھا اور یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ہندوستان کی فضائیں فارسی شعر و نغمہ کی مہک سے رشک طبلۂ عطار بنی ہوئی تھیں۔ ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے نصیرالدین ہاشمی صاحب کے اس قول کی بنیاد پر کہ "ابراہیم قطب شاہ کے زمانے سے اس کی شاعری کا آغاز ہوتا ہے"(۱) یہ قیاس کیا ہے کہ وجہی سنہ ۹۶۰ھ یا سنہ ۹۶۵ھ کے لگ بھگ پیدا ہوا ہوگا اور "سب رس" کی تصنیف کے بعد عدم آباد کی طرف سدھار گیا ہوگا۔ موصوفہ کہتی ہیں :-

" اگر یہ تحقیق صحیح ہو تو اس کا مطلب ہوگا کہ وجہی کی شاعری ابراہیم کی وفات سنہ ۹۸۸ھ سے پہلے شروع ہو چکی تھی اور اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ ۹۸۸ھ میں وجہی کی عمر پندرہ یا بیس سال کی تھی تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس کی پیدائش سنہ ۹۶۰ھ یا ۹۶۵ھ کے لگ بھگ ہوئی۔ اس نے "قطب مشتری ۱۰۰۸ھ میں یعنی محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ تا ۱۰۱۱ھ)(۲) کے انتقال سے دو سال قبل لکھی۔ وجہی کے بارے میں اکثر تذکرہ نگاروں نے یہ بھی لکھا ہے کہ وہ عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵۔ ۱۰۸۳ھ) کے زمانے تک زندہ رہا اور اس واقعہ کی شہادت خود اس کے نثری کارنامہ "سب رس" سے بھی ملتی ہے، جو ۱۰۴۵ھ میں لکھا گیا۔ اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ وجہی کا انتقال "سب رس" کی تکمیل کے فوراً بعد ہو گیا تو ان سنین کے حساب سے انتقال کے وقت اس کی عمر ۸۰ یا ۸۵ برس کی ہوتی ہے۔" (۳)

---

(۱) دکن میں اردو (طبع چہارم) ص ۴
(۲) یہ ۹۸۸ھ تا ۱۰۲۰ھ ہونا چاہیے۔
(۳) اردو نثر کا آغاز و ارتقا ۵۷۔۲۵۶

وجہی اپنے زمانے کا بڑا شاعر ہی نہیں عالم وفاضل بھی تھا۔ اس کا ثبوت اس کے نام کے ساتھ "ملا" کے لفظ کے استعمال سے بھی ملتا ہے۔ علاوہ بریں اس کے "فارسی دیوان" "قطب مشتری" اور "تاج الحقائق" اور سب سے بڑھ کر "سب رس" میں عربی، فارسی، گجراتی، دہلوی اور مراٹھی ضرب الامثال اور محاوروں اور قرآن وحدیث کے عالمانہ استعمال سے بھی اس کے علم وفضل کا اندازہ ہوتا ہے ۔

"حدیقۃ السلاطین" کے مصنف نے وجہی اور غواصی کے معرکوں کے سلسلے میں وجہی کے ساتھ "ملا" کا لفظ استعمال کیا ہے اور یہ اہلِ علم ہی کے لیے مخصوص تھا، جس طرح ظہوری کے ساتھ ملا کا استعمال اس کے علم وفضل کی وجہ سے ہوتا تھا۔ وجہی نے گولکنڈہ کے عروج کا زمانہ دیکھا تھا۔ وہ ابراہیم قطب شاہ محمد قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ کے زمانوں کا عینی شاہد تھا ابراہیم قطب شاہ کے زمانے میں اس کی شہرت کی ابتدا تھی۔ محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں وہ ملک الشعرا بن گیا۔ محمد قطب شاہ کا زمانہ اس کی تنگدستی کا زمانہ ہے، مگر عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں اس کو پھر عروج نصیب ہوا اور بادشاہ نے اسے نہ صرف بلایا، بلکہ پان اور مان بھی دیا اور "سب رس" کی تخلیق کا سبب بھی بنا۔ وجہی کہتا ہے :

" صباح کے وقت بیٹھے تخت یکایک غیب تے کچھ رمز پاکر دل میں اپنے کچھ لیا کر وجہی نادر من کوں دریا گوہر سخن کوں حضور بلائے پان دیے بھوت مان دیے، ہور فرمائے کہ انسان کے وجود بیچ میں کچھ عشق کا بیان کرنا(۱) اپنا ناؤں عیاں کرنا۔ کچھ نشان دھرنا۔ وجہی بہوگنی گن بھریا۔ تسلیم کرکر سر پر ہات دھریا۔ بھوت بڑا کام اندیشیا۔ بھوت بڑی فکر کریا۔ بلند ہمتی کے بادل نے دانش کے میدان میں گفتاراں برسایا۔ قدرت کے اسراراں برسایا۔ بادشاہ کے فرمائے پر چنیتا۔ نوی تقطیع بیتیا کہ اگلے

---

(۱) اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ انسان کے وجود کے سلسلے میں عشق کے بیان سے بادشاہ کو خصوصی دلچسپی تھی۔ اور وہ غالباً دستورِ عشاق اور حسن ودل سے واقف رہا ہوگا۔ اسی لیے اس نے اسے اُردو میں بیان کرنے کی فرمائش کی اور اسی لیے وجہی نے اصل قصے کا ذکر نہ کرکے اپنے بدیع اسلوب کی ایجاد کا دعویٰ کیا ہے

کے آن ہارے ہمیں بھی کچھ کرنے کر سمجھیں بارے۔" (۱)

اردو تمثیل نگاری میں "سب رس" کی اوّلیت میں شبہ نہیں۔ غیر مذہبی نثر کا بھی وجہی ہی بانی ہے۔ داستانی ادب میں بھی یہ وہ شاہکار ہے جسے ادبی اعتبار سے کسی بھی جواہر پارے کے مقابل رکھا جاسکتا ہے۔ "سب رس" میں رس کی مدہوش کن کیفیات کما حقہ پائی جاتی ہیں۔ پند و موعظت کے علاوہ وجہی کے اندازِ بیان کی شیرینی قاری کو لذتِ بیان سے آشنا کرتی ہے۔

" یہ کتاب کچھ دیر کے لیے انسان کو دنیا اور مافیہا سے بے خبر کردیتی ہے اور انسان ان محسوسات کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے جن کو وجہی نے مجسّم کر وا دہ بنا دیا ہے۔" (۲)

اس کا اسلوب مسجع اور مقفیٰ اور رنگین و شگفتہ ہے اور بقول ڈاکٹر گیان چند جین :

" وہ (وجہی) اُردو کے کسی انشا پرداز سے پیچھے نہیں رہتے۔ اُردو کی ابتدائی صدیوں کی تاریکی میں "سب رس" روشنی کے مینار کی طرح دور تک ضَوپاش اور جلوہ بار ہے۔" (۳)

" سب رس "اسد اللہ وجہی کی وہ شاہکار تصنیف ہے جسے اس نے عبد اللہ قطب شاہ کے ایما پر سنہ ۱۰۴۵ھ میں تصنیف کیا۔ "بارے جس وقت تھا ایک ہزار وچہل و پنج اس وقت ظہور پکڑ یا یو گنج" وجہی نے کہیں اپنے ماخذ کا ذکر نہیں کیا بلکہ خود اس کتاب کے موجد ہونے کا دعویٰ کیا ہے۔ اس کو "سب رس" کے علاوہ گنج العرش اور بحر المعانی بھی کہا ہے۔ وحی و الہام بھی تصور کیا ہے۔ اور ہندو مسلمان دونوں فرقوں کے لیے دین و دنیا کی نجات کا واحد راستہ بھی خیال کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ :

" جیتے ہوساراں۔ جیتے فہم داراں۔ جیتے گنگاراں ہوئے سن آج لگن کوئی اس جہان ہیں ہندوستان میں ہندی زبان سوں (۴) اس لطافت اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملا کر

---

(۱) " سب رس" مکتبہ کلیان لکھنؤ ایڈیشن فروری سنہ ۱۹۶۲ء۔ ص ۷

(۲) اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۲۶۶

(۳) نثری داستانیں۔ ص ۱۳۰

(۴) ہندی یعنی اُردو [illegible] کرنے کا ہر کیا [illegible] کے سر ہے۔ (م۔ الف)

گلا کر یوں نہیں بولیا۔ اس بات کوں۔ اس نبات کوں یوں کوئی آبِ حیات میں نیٹں گھولیا۔ یو غیب کا علم نہیں کھولیا۔"

لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس نے فارسی شاعر محمد یحییٰ بن سیبک فتاحی جو اسراری اور خماری بھی تخلص کرتا ہے کی مشہور فارسی مثنوی "دستور عشاق" کا چربہ اڑایا ہے۔ سب سے پہلے مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون "سب رس" میں جو رسالہ اردو جلد چہارم حصۂ شانزدہم اکتوبر سنہ ۱۹۲۴ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے، اس کتاب کا تعارف کرایا۔ لیکن اس وقت تک مولوی صاحب کی نظر سے "دستور عشاق" نہیں گزری تھی۔ سنہ ۱۹۲۶ء میں "دستور عشاق" کی ترتیب و تدوین کر کے آر۔ ایس گرین شیلڈس نے جب اسے برلن سے شائع کرایا تو مولوی صاحب نے بھی سنہ ۱۹۳۲ء میں "سب رس" کی تدوین کر کے لیے چھپوایا اور اس پر عالمانہ مقدمہ بھی تحریر کیا، اور اس مقدمہ میں گرین شیلڈس کے تعارفی مقدمہ سے بھی استفادہ کیا۔ فتاحی نے بعد میں 'شبستانِ خیال' اور 'حسن و دل' کے نام سے دستور عشاق کا خلاصہ بھی لکھا۔ "حسن و دل" دستور عشاق کا نثری خلاصہ ہے۔ جس کے بارے میں گرین شیلڈس کا کہنا ہے کہ "حسن و دل" نامی کتاب مسجع ہے اور محض ۵۰۴ سطروں پر محیط ہے۔ (۱)

مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ وجہی نے "سب رس" میں اسی نثری قصے "حسن و دل" کا چربہ اڑایا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس نثری قصے میں جن مقامات کی تفصیل نہیں، "سب رس" میں بھی نہیں ملتی۔ اور اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اس کی نظر سے "دستور عشاق" نہیں گزری تھی۔" (۲)

پروفیسر عزیز احمد کی رائے ہے کہ وجہی "حسن و دل" کے قصے کے علاوہ "دستور عشاق" سے بھی واقف تھا اور اس نے عمداً "دستور عشاق" کی تفصیلات اور خضر کے معارف و اسرار کے بیان سے احتراز کیا ہے (۳)۔ ڈاکٹر گیان چند جین کا خیال بھی یہی ہے۔ فرماتے ہیں:

"حقیقت یہ ہے کہ وجہی کے پیشِ نظر "دستورِ عشاق" اور "حسن و دل" دونوں تھے۔ "دستور عشاق"

---

(۱) مقدمہ فارسی دستور عشاق۔ مرتبہ آر۔ ایس گرین شیلڈس۔ مطبع آفتاب برلن بتوسط کوزک اینڈ کمپنی لندن ۱۹۲۶ء۔

(۲) مقدمہ سب رس۔ ص ۱۵۔

(۳) مضمون سب رس کے ماخذ اور مماثلات رسالہ اردو کراچی۔ شمارہ ۱ جلد ۲۹ جنوری سنہ ۱۹۵۰ء ص ۱۲۔

کے جو بیانات "حسن و دل" میں سرسری ہیں وجہی نے ان کی تفصیل سے احتراز کیا"۔(۱)

لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ "سب رس" میں بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں "دستورِ عشاق" کی تفصیلات سے احتراز کر کے وجہی نے جھول پیدا کر دیا ہے اور واقعات کے ارتقا کو غیر حکیمانہ بنا دیا ہے۔ اگر "دستورِ عشاق" اس کے پیشِ نظر ہوتی تو کم سے کم وہ ان جگہوں پر احترازِ بے جا کا شکار نہ ہوتا۔ "دستورِ عشاق" اس کی نظر سے نہیں گزری۔ اس کے بارے میں قطعیت سے کوئی رائے نہیں قائم کی جا سکتی لیکن "دستورِ عشاق" کے حکیمانہ بیان کے پیشِ نظر اس نے اپنے بیانات میں جو نقائص پیدا کیے اس پر حیرت ضرور ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ "دستورِ عشاق" کی مطبوعہ ضخامت ۱۹ ۴ صفحات اور کل پانچ ہزار اشعار ہیں جب کہ قصہ "حسن و دل" صرف چار سو پچاس سطروں پر مشتمل تھا ممکن نہ تھا کہ تقریباً تین سو صفحات کی (مطبوعہ) "سب رس" جیسی کتاب ۴۵۰ سطروں کے خلاصے پر مبنی ہو (۲)

سوال یہ ہے کہ وجہی کے طول طویل بیانات اور پند و موعظت کے حصے کو الگ کر دیا جائے تو "سب رس" کا قصہ اس چار سو پچاس سطری خلاصے پر کیوں نہیں مبنی ہو سکتا، جب کہ کسی داستان کے محض خاکے کی بنیاد پر پوری کہانی تصنیف کی جا سکتی ہو۔ بہر حال یہ بات اہم نہیں کہ وجہی نے فتاحی کی "دستورِ عشاق" سے استفادہ کیا، یا قصہ "حسن و دل" سے یا دونوں سے۔ اہم یہ ہے کہ "دستورِ عشاق" اور "سب رس" میں جگہ جگہ بیان اور واقعات میں خفیف و جلی اختلافات ہیں جس سے کسی ایک نتیجے پر پہنچنے میں آسانی ہو جاتی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ "ملا وجہی نے "سب رس" میں یہ ہوشیاری کی ہے کہ حضرت خضر علیہ السلام کا ذکر تو کیا ہے لیکن ان کی تشریحات کو حذف کر دیا ہے اور مثالیہ کو مثالیہ رہنے دیا۔ علامت بندی اور رمز نگاری میں تحلیل نہیں کیا"(۳) اس سے "سب رس" یا "دستورِ عشاق" کی تمثیلیت پر اثر نہیں پڑتا۔ اس لیے کہ تمثیل میں دونوں طریقے رائج ہیں۔ کہیں وضاحت ضروری سمجھی جاتی ہے جیسے

---

(۱) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۱۲۴

(۲) سب رس کے ماخذ اور مماثلات۔ از پروفیسر عزیزہ احمد رسالہ اردو کراچی۔ شمارہ ۱ جلد ۲۹۔ جنوری ۱۹۵۰ء ص ۱۲

(۳) سب رس کے ماخذ اور مماثلات۔ رسالہ اردو کراچی۔ شمارہ نمبر ۱ جلد ۲۹۔ اپریل سنہ ۱۹۵۵ء ۱۰۲

بدماوت ۔ کہیں حالات وواقعات خود ہی اشارہ کر دیتے ہیں جیسے "حدائق العشاق" اس لیے یہ احتراز "سب رس" کی تمثیلی عظمت کی دلیل نہیں، البتہ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وجہی کی یہ شعوری کوشش اور تمثیل نگاری پر اس کے گہرے علم کا نتیجہ تھا یا محض اتفاق اور یا یہ کہ سترھویں صدی کے اس زبردست انشا پرداز کے پیشِ نظر صرف قصۂ حسن و دل تھا جس کے واقعات اور ان کی تشریحات میں وہ اپنی طرف سے کوئی اضافہ کرنے سے معذور تھا۔

"سب رس" اور "دستورِ عشاق" کے اختلافات کو بیان کرنے سے پہلے بہتر ہوگا کہ ہم "دستورِ عشاق" پر بھی ایک نظر ڈالیں۔

دستورِ عشّاق اور اس کا ماخذ

"دستورِ عشاق" کا مصنف محمد یحییٰ ابن سیبک(۱) فتاحی شاہ رخ مرزا کے دورِ حکومت میں تھا۔ گرین شیلڈس نے اس کی وفات کی تاریخ ۸۵۲ھ مطابق ۱۴۴۸ء بیان کی ہے، جب کہ حاجی خلیفہ کے قول کے مطابق "موت او در سال ۸۵۳ھ بودہ است۔"(۲)

موصوف نیشاپور کے رہنے والے تھے اور تخلص فتاحی اختیار کیا۔ ان کے تخلص کے بارے میں گرین شیلڈس کا بیان ہے کہ انھوں نے سیبک کے عربی ترجمہ تفاح کی تقلیب کر کے فتاح کیا اور فتاحی تخلص اختیار کیا جو اللہ تعالیٰ کے ناموں میں سے ایک نام بھی ہے۔ اس کے دو تخلص اور بھی تھے، اسراری اور خماری۔ دولت شاہ سمرقندی نے اس کے علم وفضل کا بیان کیا ہے۔ اس کی درویشی اور بے نیازی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے اسی وجہ سے وہ زیادہ مشہور نہ ہو سکا۔ خود فتاحی نے بھی شبستانِ خیال کی ترکی میں شرح لکھی اور ایک دوسرے ترک شاعر عمری نے اس کی تقلید کی۔ گرین شیلڈس کہتا ہے۔

"شبستانِ خیال را بعد از حسن و دل نوشتہ است و در خصوص حسن و دل می گوید کہ

(۱) پروفیسر عزیز احمد نے صرف "یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری" لکھا ہے، جو صحیح نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو رسالہ اُردو کراچی شمارہ ۱، جلد ۲۹۔ جنوری ۱۹۵۰ء مضمون "سب رس کے ماخذ اور مماثلات"

(۲) مقدمہ گرین شیلڈس (فارسی) دستورِ عشاق۔ مطبوعہ برلن۔

مطلع و مقطعش حل و قائق عشق بازی می نماید۔"(۱)

فتاحی کی ایک تصنیف تعبیر نامہ ہے اور تجنیسات کے متعلق اس کے ایک رسالے کا مسودہ برٹش میوزیم میں محفوظ ہے۔(۲)

فتاحی کی تصنیف شبستانِ خیال نظم ہی میں دستور عشاق کا خلاصہ ہے۔ البتہ حسن و دل مقفیٰ نثر میں ہے۔ اس کے متعدد مسودوں کا ذکر برٹش میوزیم میں فارسی مخطوطات کی فہرست میں ریو (RIEU) نے کیا ہے۔ گرین شیلڈس کے مطابق یہ رسالہ تین مرتبہ چھپا اور ترجمہ ہوا۔ ان میں سے دو دفعہ انگریزی میں ہوا۔ پہلا ترجمہ آرتھر ولیم پرائس نے ۱۸۲۸ء میں شائع کیا۔ پھر اس کا ایک اور ترجمہ ڈاکٹر روڈالف دوارک (RUDOLF DVORAK) نے PROCEEDINGS OF THE VIENNA ACADEMY, 1889 VOL. 118 میں شائع کیا جس کے ساتھ تین مسودوں سے ترتیب دیا ہوا اور تصحیح کیا ہوا متن بھی شامل ہے۔ دوارک ہی نے سب سے پہلے اس ترجمے اور متن کے ساتھ فتاحی کی سوانح عمری بھی مدون کی، تمثیل پر ایک مضمون لکھا اور حسن و دل کا خلاصہ کر کے اس کا مقابلہ ترکی شاعر لامعی (وفات ۹۳۸ھ - ۱۵۳۱ء) کی داستان سے بھی کیا۔ (۳)

اے۔ جی۔ ایلس (A.G.ELLIS) کا خیال تھا کہ فتاحی نے اصل کتاب تو مثنوی "دستور عشاق" ہی لکھی تھی۔ نثر کا قصہ حسن و دل اس کے بعد اس کے خلاصے کے طور پر لکھا گیا۔ (۴)

گرین شیلڈس نے ہندوستانی فارسی میں عہدِ عالمگیری کے خواجہ محمد بیدل کے ترجمے (۱۰۹۵ھ ۸۴-۱۶۸۳ء) کا بھی ذکر کیا ہے۔ حقیقتاً یہ تمثیلی داستان ہندوستان میں کئی راستوں اور ذریعوں سے آئی جس کا تفصیلی ذکر بعد میں ہوگا۔ فتاحی نے دستور عشاق نام کا ذکر مثنوی مذکور کے "در ختم کتاب" عنوان کے

---

(۱) مقدمہ گرین شیلڈس (فارسی) دستور عشاق۔ مطبوعہ برلن

(۲) ـــــــــ ایضاً ـــــــــ

(۳) بحوالہ رسالہ اردو کراچی۔ شمارہ ۱ جلد ۲۹ جنوری ۵۰ء مضمون "سب رس" کے ماخذ اور مماثلات۔ از عزیز احمد ص ۱۰۹۔

(۴) دستور عشاق۔ مطبوعہ: برلن۔ مرتبہ آر۔ ایس۔ گرین شیلڈس۔ انگریزی دیباچہ

سلسلے میں صفحہ ۴۰۹ پر کیا ہے:

"بحمد اللہ کہ ایں دستورِ عشاق بپایاں آمد از تائید خلاق۔"

مصنف کا نام دستورِ عشاق کے صفحات ۳۳، ۳۰۸، ۴۰۹ اور ۴۱۲ پر مذکور ہے۔ گرین شیلڈ کے مطابق:

"تاریخ تصنیف ایں کتاب بحساب ابجد" دار خرم" است یعنی ۸۴۰ھ/۱۴۳۶ میلادی۔ چناں کہ در سطر ذیل مذکور است:

بپائی روضۂ بوستان عالم
چہ تاریخ تمامش دار خرم(۱)"

حالاں کہ انگریزی دیباچہ میں یہ شعر یوں لکھا ہے:

بپائی ایں روضہ بستان عالم
چو تاریخ تمامش دار خرم

اور اصل مثنوی میں یوں مذکور ہے:

پئی ایں روضہ بستان عالم
چو تاریخ تمامش دار خرم(۲)

اور یہی شعر صحیح بھی ہے۔ گرین شیلڈس نے تاریخ تمام' بھی غلط نکالی ہے۔ دار خرم سے ۱۰۴۵ھ نکلتے ہیں۔ صرف خرم' اس کی تاریخ ہے جو ۸۴۰ھ ہے۔ اس کے علاوہ بھی گرین شیلڈس نے اس کی تدوین میں بہت سی غلطیوں کو روا رکھا ہے جن کے ذکر کا یہ موقع نہیں ہے۔ فتاحی نے اس مثنوی کو اہل صورت کے لیے داستان اور اہلِ معنی کے لیے خزانے سے تعبیر کیا ہے۔

بمعنی اہل صورت را فسانہ
بصورت اہلِ معنی را خزانہ

اور حقیقت بھی یہی ہے کہ حسن و دل اور عقل و عشق کی اس داستان کے پس پردہ اسرار و

---

(۱) دستورِ عشاق۔ مطبوعہ: برلن، مرتبہ آر۔ ایس۔ گرین شیلڈس فارسی
" " " ص ۴۱۶

معارف کی حکایت بیان ہوئی ہے۔ یہاں یہ ذکر بھی بے محل نہ ہوگا کہ فتاحی اسے اپنے فکر وخیال کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ غالباً موضوع اور مواد کی بنیاد پر یہ دعویٰ کیا ہوگا۔ بہ ہر حال یہی روش وجہی نے بھی "سب رس" میں اختیار کی ہے۔ یہاں تک کہ مولانا محمد حسین آزاد نے بھی کھلے لفظوں میں اپنے اخذ و ترجمے کا اعتراف نہیں کیا ہے۔ فتاحی کہتا ہے :

دریں باغ ار چہ بے برگسیت کیشم　　نہ وزدم باستاں باغ خویشم
زکان خاطر خود نکتہ سنجم　　نہ بانقد کساں چوں مار گنجم

مگر ڈاکٹر نورالسعید اختر نے اپنے ایک مضمون میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ فتاحی نے اس مثنوی کا انداز "پربودھ چندر ودے" سے لیا ہے جس کا خالق کرشن مشر ہے جو گیارھویں صدی عیسوی میں سنسکرت کا مشہور ڈرامہ نگار تھا' اور اس سلسلے میں جناب دیوی سنگھ چوہان سابق ممبر مہاراشٹر پبلک سروس کمیشن کے مراٹھی ساہتیہ پتریکا کے ماہ اپریل ۱۹۶۹ء میں چھپے مضمون "پربودھ چندر ودے اور دستور عاشق کے" نتائج و افکار سے استفادہ کر کے اپنے اس خیال کو تقویت پہنچائی ہے۔" (۱)

ڈاکٹر نورالسعید اختر کا خیال ہے کہ :

"ملا وجہی مصنف "سب رس" (۱۶۳۵ء) کی طرح فتاحی نے اپنی تینوں تصانیف میں جو قصہ حسن و دل پر مبنی ہیں کہیں بھی قصے کے ماخذ کی طرف اشارہ نہیں کیا ہے۔ فتاحی نے یہ بھی نہیں بتایا کہ اس نے تمثیلی پیرایۂ بیان کس ادب سے خوشہ چینی کی ہے۔ البتہ فتاحی نے حقیقت کی طرف عارفانہ پردہ داری کے ساتھ خفیف سا اشارہ کر دیا ہے۔

دستور عاشق (دستورِ عشاق) میں فتاحی کا اشارہ اپنے پیر والا کی طرف اس طرح ہے :

---

(۱) مضمون : قصۂ حسن و دل مختلف زبانوں میں۔ دو ماہی شیرازہ۔ سرینگر۔ جلد ۸ شمارہ ۲ ص ۵۴-۵۲
ایک طرح سے اس طرف توجہ دلانے کی اولیت کا سہرا دیوی سنگھ چوہان ہی کے سر بندھتا ہے مگر اہل اردو اسی مضمون کے ...

بہ مشرق رہ نمودش بیر والا ز لیسپنی دست قدرش ساخت بالا
نظر از خاک مشرق شد طرب ناک کہ ہست اشراق نور عزت از خاک

ان اشعار سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا بیر والا مشرق کا باشندہ ہے، لیکن واضح طور پر اس کا نام کہیں نہیں ملتا، لیکن بیرونی معلومات کی مدد سے ہم بغیر کسی پس وپیش کے ساتھ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فتاحی کا یہ اشارہ بلاشبہ کرشن مشر کی طرف ہے جو اس قصّے کا خالق ہے' اور فتاحی نے دستور عشاق کی تکمیل میں اس کی تصنیف "پر بودھ چند رودے سے استفادہ کیا ہے[1]۔"

اگر چہ یہ خیال صحیح معلوم ہوتا ہے کہ :-

"پر بودھ چند رودے" مشہور عالم سنسکرت ڈرامہ تھا اور بقول دیوی سنگھ چوہان "پر بودھ چند رودے ناٹک کا اثر ہندوستان، ایشیا میں ایران ۔ ترکستان وغیرہ ملکوں اور انگلینڈ پر بھی پڑا۔ گجراتی ادب پر پر بودھ چند رودے کے اثرات قدیم ترین نظر آتے ہیں۔" (۲)

اس اعتبار سے پر بودھ چند رودے کا ایران پہنچنا بعید از قیاس نہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ فتاحی نے "پر بودھ چند رودے" کسی نہ کسی شکل میں دیکھی ہو' لیکن جن اشعار کی بنیاد پر ڈاکٹر نور السعید اختر کرشن مشر کو فتاحی کا بیشرو بتا رہے ہیں، وہ یقیناً محل نظر ہے۔ اس لیے کہ ان اشعار کا محل یہ ہے کہ دل' نظر اور ہمت کی گلزار رخسار میں حضرت خضر علیہ السّلام سے ملاقات ہوتی ہے۔ حضرت خضر اس داستان کے تمام مجازی کرداروں پر سے حقیقت کی پردہ کشائی فرماتے ہیں اور عقل' بدن' زرق، توبہ، زہد، ہمت، قامت' زلف اور دوسرے کرداروں کی حقیقت بتلاتے ہوئے ہمت کے بارے میں فرماتے ہیں۔

زہمت نیز فیض راہ بیں یافت ز ار شادش طریق داد و دیں یافت

---

(۱) مضمون۔ قصہ حسن و دل مختلف زبانوں میں۔ دو ماہی شیرازہ سری نگر جلد ۸' شمارہ ۲' ص ۵۲' ۵۳

(۲) بحوالہ مضمون۔ قصہ حسن و دل مختلف زبانوں میں۔ دو ماہی شیرازہ سری نگر۔ جلد ۸' شمارہ نمبر ۲' ص ۵۳

اور پھر کہتے ہیں :

به مشرق ره نمودش پیر والا　　　زبستی دست قدرش ساخت بالا

اور پھر ارشاد ہوتا ہے :

نظر از خاک مشرق شد طرب ناک　　　که هست اشراق نور عزت از خاک

دیارِ عشق فرمان خدا ایست　　　که او را از محبت رهنما یست

صاف ظاہر ہے یہاں ہمت کی صفت بیان کی گئی ہے۔ یعنی یہ وہی پیر والا ہے جس نے مشرق کی طرف اس کی یعنی دل کی رہنمائی کی اور اپنے کرم سے اس کی پستی کو بالا کیا۔ یہاں یہ بھی ذہن میں رہنا چاہیے کہ نظر جو دل کا فرستادہ تھا، جب آبِ حیات کی تلاش میں مارا مارا پھر رہا تھا تو مشرق کی طرف شہر دیدار اور گلزار رخسار کا پتہ اسی ہمت نے دیا تھا۔ مزید دل جب قلعہ ہجراں میں اور بقول وجہی عقل قلعۂ بدن میں روپوشی یا بقول فتاحی قید کے دن گزار رہا تھا، ہمت ہی نے عشق سے پُر زور سفارش کر کے عقل یعنی دل کے باپ کو دیارِ عشق، یعنی (دیار مشرق) کی وزارت اور حسن کی گداز باہوں کی لذت عطا کر کے عزت و مسرت سے ہمکنار کیا۔ ساتھ ہی اسی ہمت کی بدولت نظر بھی مشرق کی روشنی سے طرب ناک و شرف یاب ہوا۔ گویا "نظر از خاک مشرق شد طرب ناک میں نظر کردار کا ذکر ہے۔ خاک مشرق شد طرب ناک" ہونے کی بات در پردہ بھی مصنف کے پیے نہیں ہے۔ ان اشعار سے یہ نتیجہ نکالنا کسی طرح بھی درست نہیں کہ اس مشرق کے پیر والا سے ہندوستان کا کرشن مشر مُراد ہے جیسا کہ ڈاکٹر نور السعید اختر نے کہا ہے۔ البتہ دستور عشاق میں بعض ایسے اشعار ضرور ملتے ہیں جن سے اس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ فتاحی نے کرشن مشر سے ضرور استفادہ کیا ہوگا۔ کتاب کے آغاز ہی میں صفحہ ۴ پر فتاحی لکھتا ہے :

بهندوستان شنیدم برهمن هست　　　که در عشق بت افشاند ز جاں دست

شود هندوے انگشتے در آتش　　　که دارد یا بت زریں دمے خوش

یہاں ہندوستان کے جس برہمن کا ذکر ہے، یقیناً وہ کرشن مشر ہی ہوگا۔ اس واضح بیان میں صریحاً اس کی طرف اشارہ پایا جاتا ہے۔

آگے مزید بیان کرتا ہے :

دلِ کافر بسوزد آتشے لیک — تو با مومن ولے افسردہ نیک
بت بیجاں چنیں شد آتش افروز — ترا کو در دل و جاں آفریں سوز
بہر حرفی کہ در لوح جہاں ہست — ترا در عشق او صد داستاں ہست
بہر بابت کزیں منزل صدا ایست — ترا در عشق آواز درا ایست
حکیماں سالہا کردند تصنیف — نمودند نت رہ عرفاں و تعریف
رسیدند انبیا ملت نہادند — ترا با عشق راہ دل کشادند
بہر پیغمبرے کامد زاول — ترا در عشق از و شد نکتۂ حل

آخری شعر کا آخری مصرعہ "ترا در عشق از و شد نکتۂ حل" خاص طور سے قابلِ غور ہے۔ یعنی راہِ عشق میں اس کی راہ نمائی تجھے راس آئی اور عشق کے معاملے میں اسی نے راہ دکھائی اور یہ کہ تیرے لیے معاملاتِ عشق میں آوازِ درا یہی ہے۔ اب ظاہر ہے کہ ان اشعار کی اور بھی تاویلیں کی جا سکتی ہیں، اگر اس سے پہلے کے اشعار کو ذہن میں رکھا جائے تو ہندوستان کے اس برہمن کا اتا پتہ مل جاتا ہے جس کا ذکر خاص طور سے فتاحی نے کیا ہے۔ اس کے علاوہ نظر کی جب زلف سے پہلے پہلے ملاقات ہوتی ہے تو وہ اپنے آپ کو ہندزادہ بتاتا ہے۔ غالباً اس لیے کہ زلف بھی ہندوستان ہی کی امیرزادی تھی۔(۱)

منم مردے زملک ہند زادہ — گہے در روم و گہہ درچیں فتادہ

اور کہتا ہے کہ:

سراسر گشتہ ام ہندوستاں را — بگردن کردہ خدمت چوکیاں را

(۱) کہ برخیل سپاہ حسن سردار — زہندوستاں امیر بود عیار

(دستور عشاق مرتبہ گرین شیلڈس۔ ص۔ ۸۰)

زلف کا ہندوستان سے تعلق غالباً اس کی سیاہی کی وجہ سے ہوگا۔ پروفیسر عزیز احمد کا بھی یہی خیال ہے۔ ملاحظہ ہو مضمون — سب رس کے ماخذ اور مماثلات — رسالہ اردو۔ کراچی۔ جنوری ۱۹۵۰ء جلد ۲۹ شمارہ ۱ ص ۵۶

قطع نظر اس سے کہ نظر کا یہ قول واقعات کے سلسلے میں مناسب بھی ہے یا نہیں، لیکن ہندوستان کا بار بار ذکر اس شبہ کو ضرور تقویت پہنچاتا ہے کہ شاعر ہندوستان سے دلچسپی رکھتا ہے۔ یہ دلچسپی یا تو ہندوستان کی شادابی، دولت کی فراوانی اور تصوف کے اثرات کی وجہ سے ہوگی اور یا اس وجہ سے کہ فتاحی نے "دستور عشاق" کے لیے فارم اور انداز اسی دیار کے ایک برہمن کے نتیجہ فکر سے حاصل کیا۔ (۱)

پربودھ چندرودے اور مختلف زبانوں میں اس کے تراجم

"پربودھ چندرودے" کا اثر گجراتی ادب پر خاصا رہا اور اسی لیے اب تک کی معلومات کے مطابق "پربودھ چندرودے کا پہلا ترجمہ گجراتی ہی میں ہوا۔ یہ ترجمہ تیرھویں صدی عیسوی میں گجراتی کے ایک ادیب جن پربھاچاریہ نے "بھویہ چرت" کے نام سے کیا۔ اس کے بعد جن پربھو نے "مہراج وجے یوکتی" کے نام سے پیش کیا۔ ۱۴۰۵ء میں جے شیکھر سوری نے "پربودھ چنتامنی"

---

(۱) یہاں ایک اور سنسکرت قصّے کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے جو ۹۰۶ء میں "UPAMITIBHAVAPRAPAN CA KATHA" کے نام سے سدھارشی نے مکمل کیا۔

(HISTORY OF INDIAN LITERATURE BY WILERNITZ, P.526)

اس قصّے میں بنیادی کہانی سے گھتے ہوئے کئی اور قصّے ہیں جس میں بدبختی، ثابت قدمی، رحم دلی، راست نگاہی (یا پرکھ) تعلیم، صبر، شرافت، ایمان داری، آزادی، قناعت، علمیت وغیرہ غیر مجرد صفات کو انسانی روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ سدھارشی نے یہ قصہ الیگری کے رنگ میں قارئین کو متوجہ کرنے اور خواص کے ایک طبقے (جو سنسکرت سے واقف ہے) کے لیے لکھا ہے کہ تعلیم یافتہ ہوں اور قصّے میں بتلائی ہوئی مذہبی تعلیم کو بخوبی سمجھ سکیں۔" بحوالہ غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ از جمیرہ جلیلی صاحبہ بعنوان 'سب رس' کی تنقیدی تدوین ص ۵۲ (یہ مقالہ اب چھپ گیا ہے) لیکن 'دستور عشاق' کا اس قصّے سے کسی طرح کا تعلق ثابت نہیں ہوتا سوائے اس کے کہ دونوں نے واقعات کو تمثیلی رنگ میں پیش کیا ہے۔ اس لیے لامحالہ دستور عشاق کے ماخذ کی تلاش میں نظریں ہر بار پربودھ چندرودے ہی کی طرف اٹھتی ہیں۔ (مؤلف)

لکھی۔ اس طرح ترجموں کا یہ سلسلہ ۱۶۴۳ء تک چلتا رہا۔ اس کے علاوہ ایک شخص مسمی بنوالیداس ولی نے غالباً انیسویں صدی عیسوی میں فارسی میں "پربودھ چندرودے" ہی کے نام سے اس کا ترجمہ کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ اس نے یہ ترجمہ اپنے گرو سوامی نند داس کے اس منظوم ترجمہ سے کیا، جو انھوں نے گوالیاری زبان میں پربودھ چندر ودے کا کیا تھا۔ اس کے علاوہ گارساں دتاسی نے اپنے مقالات وخطبات میں ایسی کئی کتابوں کے نام بتائے، جو اسی سنسکرت ڈرامے کی مرہون منت ہیں۔ اس سے خیال ہوتا ہے کہ یہ ڈرامہ ہندوستان میں کافی مقبول تھا۔ اس مقبولیت ہی کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ایران، ترکی، انگلینڈ اور جرمنی میں قصۂ "حسن ودل" کے جو مختلف ترجمے ترمیم واضافے کے ساتھ ملتے ہیں، وہ کسی نہ کسی پہلو سے "پربودھ چندرودے" ہی سے ماخوذ یا متاثر ہیں۔ اب تک کی معلومات کے مطابق مختلف زبانوں میں ان ترجموں کی تفصیل اس طرح ہے:(۱)

گجراتی

۱۔ جن پربھاچاریہ	"بھوپہ چرت"	۱۳ ویں	صدی عیسوی
۲۔ جن پربھو	"مہرراج وجے یوکتی"	"	"
۳۔ جے شیکھر سوری	"پربودھ چنتامنی"	۱۴۰۵	ع
۴۔ بھیسم	"پربودھ پرکاش"	۱۴۸۹	"
۵۔ سنہر سندر	"آتم راج رس"	۱۵۲۵	"
۶۔ سومتی ترنگ	"موہ وی ویکی چوپائی"	۱۶۶۵	
۷۔ دھرم مندر	"موہ وی ویکنوراس"	۱۶۸۳	
۸۔ جن داس	"دیاپاری راس"	۱۷۳۳	
۹۔ پرییانند	"وی ویک ونزھارو"	۱۷۴۳	

(۱) اس فہرست کے سلسلے میں اور دوسرے ماخذ کے علاوہ جن کے حوالے حاشیے میں موجود ہیں۔ ڈاکٹر نورالسعید اختر کے مضمون "قصۂ حسن ودل مختلف زبانوں میں" سے خاص مدد لی گئی ہے۔

۱۰ جیورام بھٹ	"جیوراج شیٹھ نی مسافری"	۱۷۴۳	ع

مراٹھی

۱۔ مادھو سوامی	"پر بودھ چندر ودے کاویے"	۱۷۰۳	"
۲۔ تے واڑکر	"منوبجے"	۱۹۰۸	" (ڈرامہ)

ترکی

۱۔ آہی	....	۱۵۱۷ ع ف	(نثر)
۲۔ لامعی	....	۱۵۳۱ ع	(نثر)
۳۔ والی	....	۱۶ ویں صدی کا آخر	(نظم)
۴۔ صدقی	....	....	(نظم)

مولوی عبدالحق ان ترکی شاعروں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

"ایک تو آہی سنہ وفات ۱۵۱۷ء اور دوسرا والی ہے، جو سولھویں صدی عیسوی کے آخر میں ہوا ہے اور تیسرا صدقی۔ لامعی اور آہی کی کتابیں نثر میں ہیں اور والی اور صدقی کی نظم میں۔ آہی کی کتاب نا تمام ہے اور اس کی نثر نہایت درجہ مسجع اور مقفیٰ اور دقیق ہے۔ سوائے صدقی کے باقی سب نے قصے میں اپنی طرف سے کچھ تصرف کیا ہے"[1]۔

اس کے علاوہ دس اور ایسے شاعروں کا ذکر ملتا ہے، جنھوں نے ترکی میں اس قصے کو لکھا ہے[2]۔

فارسی (ایران)

۱۔ فتاحی	"دستور عشاق"	۱۴۳۶ ع	(نظم)

---

(۱) مقدمہ سب رس۔ ص ۱۲-۱۳

(۲) ملاحظہ ہو مقدمہ "دستور عشاق" مطبوعہ برلن ۱۹۲۶ء از آر۔ ایس۔ گرین شیلڈس۔

۲۔ فتاحی	"حسن و دل"	۱۴۳۶ء	(نثر)
۳۔ "	"شبستانِ خیال"	۱۴۳۹ء	(نظم)

فارسی (ہند)

۱۔ عرفی	....	۱۵۸۵ء	(نظم)
۲۔ داؤد املحی(۱)	"حسن و دل"	۱۶۴۴ء	(نظم)
۳۔ بے خود	"قصۂ حسن و دل"	۱۶۸۲ء	(نظم)
۴۔ بیدل	"قصۂ حسن و دل"	۱۶۸۵ء	(نثر)
۵۔ عالی	"مضحکاتِ حسن و دل"	۱۷۰۹ء	(نثر)
۶۔ ولی	"پربودھ چندر ودے"	——	(نثر)

دکھنی اُردو

۱۔ ملاوجہی	"سب رس"	۱۶۳۵ء	(نثر)
۲۔ ذوقی	"وصال العاشقین"	۱۶۹۷ء	(نظم)
۳۔ مجرمی	"گلشنِ حسن و دل"	۱۷۰۲ء	(نظم)
۴۔ قادری	"سب رس" منظوم	۱۷۴۵ء	(نظم)
۵۔ خاتم دکھنی	"حسن و دل"	۱۷۳۷ء/۱۱۵۰ھ	(نظم)
۶۔ عطائی	"رسالہ دل پسند"	——	نظم

نصیرالدین ہاشمی صاحب کی مرتبہ آصفیہ لائبریری کی فہرست مخطوطات میں خاتم دکھنی کا نام

۱۔ داؤد املحی کا نام مولوی عبدالحق نے کسی غلط فہمی کے تحت داؤد ایلچی لکھا ہے۔ (ملاحظہ ہو مقدمہ سب رس۔ ص ۱۳) اس کا نام داؤد ایلچی نہیں، داؤد املحی ہے تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو مضمون "قصۂ حسن و دل مختلف زبانوں میں" دو ماہی شیرازہ سری نگر، جلد [illegible] شمارہ [illegible] ص ۶۱

حاکم دکھنی لکھا ہے اور تاریخ تصنیف مابعد ۱۲۰۰ھ بتایا گیا ہے، لیکن ڈاکٹر گیان چند جین کے مضمون کے مطابق اس کا نام خاتم اور تاریخ تصنیف ۱۱۵۰ھ ہے۔ البتہ تاریخ کتابت ۱۲۱۴ھ ہے، اور یہی قول صحیح ہے۔ اس لیے کہ یہ نسخہ میرے بھی پیش نظر ہے جس پر میں نے اس کے ذکر کے سلسلے میں تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ اس کے علاوہ مزید دو اور مثنویوں کا بھی ذکر ملتا ہے جن کی تفصیلات کا علم نہیں۔

شمالی اُردو

۱۔ حکیم میر علی خاں عالی	"جانِ جہاں"	۱۲۶۱ھ/۱۸۴۴ء (نظم)
۲۔ خیر الدین خواجہ	"حسن و دل"	۱۲۶۴ھ/۱۸۴۷ء (نظم)[1]
۳۔ منشی غلام شاہ بھیک	"قصۂ حسن و دل	۱۸۰۱ء/ (نثر) [2]

انگریزی

۱۔ آرتھر براؤن ———————— ۱۸۰۱ء

۲۔ ولیم پرائس ———————— ۱۸۲۱ء

۳۔ آر۔ آیس۔ گرین شیلڈس ———— دستورِ عشاق (ترتیب و اشاعت مع مقدمہ ۱۹۲۶ء۔)[3]

جرمن

۱۔ ڈاکٹر روڈالف دوارک ۱۸۸۹ء[4]

۱۔ خاتم کی مثنوی "حسن و دل" ماہی تحریر دہلی شمارہ نمبر ۳ جلد ۴، ۱۹۷۰ء ص ۴۵
" " " " " " " ۴۵

۲۔ نثری داستانیں ڈاکٹر گیان چند جین صہ ۱۲۴

۳۔ مقدمہ انگریزی "دستور عشاق" مطبوعہ برلن ۱۹۲۶ء آر۔ ایس۔ گرین شیلڈس

۴۔ مقدمہ انگریزی "دستور عشاق" مطبوعہ برلن ۱۹۲۶ء آر۔ ایس۔ گرین شیلڈس

ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ ملّا نور الدین جامی کی مشہور فارسی مثنوی سلامان و ابسال اور فرانسیسی زبان کی مشہور تمثیل "ROMAN_DE_LA ROSE" کو بھی اسی سے متاثر سمجھتی ہیں(۱) ڈاکٹر نور السعید اختر اسپنسر کی "فیری کوئین" اور جان بینن کی پلگرمس پروگریس کو بھی مجرد صفات کو مجسم کرداروں کے روپ میں پیش کرنے کی وجہ سے اسی قصے ہی کے اثرات کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ انھوں نے ہندی کی مشہور تمثیل "کاملائے نی" از جے شنکر پرشاد کو بھی قصۂ حسن و دل سے بہت قریب بتایا ہے۔(۲)

"ROMAN - DE-LA -ROSE" پروفیسر عزیز احمد کے قول کے مطابق دستور عشاق سے تقریباً چار سو سال قبل لکھی گئی(۳) کم و بیش یہی زمانہ سنسکرت ڈرامہ "پربودھ چندرودے" کا بھی ہے۔ اس لیے اس تمثیلی نہج کی عالمگیریت کے پیش نظر ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ کا قیاس کچھ بے جا نظر نہیں آتا۔ "فیری کوئین" اور "پلگرمس پروگریس"، بھی بعد ہی کی پیداوار ہیں۔ نہج کی یکسانیت کے باوجود ان میں موضوع اور مواد کے اعتبار سے اختلافات ہیں جو فطری بھی ہیں۔

متذکرہ بالا فہرست پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ گجراتی اور مراٹھی اور کچھ اردو (جن کا ذکر آگے آئے گا) کے ترجمے تقریباً سب کے سب "پربودھ چندرودے" سے براہِ راست ماخوذ ہیں یا ایک دوسرے کے ممنونِ احسان ہیں۔ بقیہ ترکی، فارسی (ہند) فارسی (ایران) اور انگریزی و جرمن زبان کی تخلیقات سوائے ولی کے "پربودھ چندرودے" کے دستور عشاق کا براہِ راست چربہ ہیں۔ رہ گئی دکھنی اردو اور شمالی اُردو کی کتابیں، تو وہ "سب رس" کی مرہونِ منت ہیں۔ اس کی تفصیل کچھ اس طرح ہوگی۔

(الف) "پربودھ چندرودے" کے ترجمے گجراتی میں دس۔ مراٹھی میں دو۔ فارسی (ہند) میں ایک گوالیاری میں ایک۔ اردو میں دو کُل سولہ

(ب) دستور عشاق سے متعلق کتابیں ترکی میں چار فارسی (ایران) میں دو۔ فارسی (ہند) میں پانچ۔

---

(۱) مجلہ عثمانیہ ۶۴-۱۹۶۳ء۔ مضمون "دکھنی ادب عالیہ کے نمونے" بحوالہ "قصہ حسن و دل مختلف زبانوں میں" از ڈاکٹر نور السعید اختر۔ دو ماہی شیرازہ۔ سری نگر۔ جلد ۸ شمارہ نمبر ۲ ص ۶۹

(۲) ایضاً

(۳) بحوالہ مضمون سب رس کے ماخذ اور مماثلات۔ رسالہ اُردو کراچی۔ ص ۳۵

دکھنی اردو میں چھ شمالی اردو میں تین، انگریزی میں تین، جرمنی میں ایک۔ کُل چوبیس ان ۲۴ کتابوں میں "سب رس" کی ممنونِ احسان تقریباً ۹ کتابیں ہیں۔ فارسی (ہند) میں بھی کچھ کتابیں "سب رس" سے ماخوذ ہو سکتی ہیں لیکن ان کے بارے میں کوئی قطعی رائے نہیں دی جاسکتی "پربودھ چندر ودے" کے اردو ترجموں کے بارے میں گارساں دتاسی کا کہنا ہے کہ:

"تہذیب مقال یا تعویذ ایمان، کے نام سے ہندوستانی مصنف میر آقا حسین نے جو میزان صاحب کے لقب اور نامی تخلص سے بھی مشہور ہیں، گجرانوالہ میں "پربودھ چندر ودے" مشہور سنسکرت ڈرامے کا اُردو ترجمہ شائع کیا۔ اس کا ترجمہ نند داس جیو نے ہندی میں اور اس سے قبل بھگوان داس دہلوی اردو میں کر چکے ہیں"(۱)

غالباً نند داس جیو وہی ہوں گے، جن کا ذکر بنوالی داس ولی نے اپنے گرو کی حیثیت سے کیا ہے۔ اور "پربودھ چندر ودے" سے متعلق گوالیاری بھاکا میں جن کی منظوم کتاب سے استفادے کا اعتراف بھی کیا ہے جس کی تفصیل آئندہ صفحات میں پیش کی جائے گی۔ اسی گوالیاری بھاکا کو غالباً دتاسی ہندی کہہ رہا ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ دتاسی نے ۱۸۷۳ء کے اپنے مقالے میں تہذیب مقال یا تعویذِ ایمان" کے ساتھ نند داس کے ہندی اور بھگوان داس کے اردو ترجمے کا بھی ذکر کیا ہے۔ خود اس کے الفاظ ثابت کرتے ہیں کہ اردو ترجمہ پہلے اور ہندی بعد میں ہوا۔ چودھویں خطبے میں جو ۵ دسمبر ۱۸۶۴ء کو دیا گیا۔ وہ لکھتا ہے کہ:۔

"مہتاب معرفت" اس میں بدھ مت اور ویدانت کے اصول کے مطابق عقل اور جذبات کی باہمی جنگ کی کیفیت درج ہے۔ یہ کتاب اخلاق کی تعلیم دیتی ہے اصل سنسکرت سے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ نند داس نے اس کا ہندی میں ترجمہ کیا۔ جامعہ کیمبرج کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے۔" (۲)

اس کے بعد ۴ دسمبر ۱۸۶۵ء کو پندرھویں خطبے میں اعلان کرتا ہے کہ:۔

---

(۱) ہندوستانی زبان و ادب ۱۸۷۳ء میں از گارساں دتاسی مشمولہ مقالات گارساں دتاسی حصہ اول و دوم۔ انجمن ترقی اردو ہند۔ دہلی صفحہ ۳۲۱

(۲) خطبات گارساں دتاسی۔ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن صفحہ ۱۳۴

"پچھلے سال میں نے کہا تھا کہ پر بودھ چندر ودے کا اردو ترجمہ شائع ہو چکا ہے۔
آج میں آپ کے سامنے اس کا اعلان کرتا ہوں کہ اس ناٹک کا ہندی ترجمہ بھی شائع
ہو گیا ہے۔ ترجمہ نند داس نے کیا ہے۔"(۱)

یعنی بھگوان داس دہلوی کا ترجمہ اردو میں غالباً "مہتاب معرفت ہے" جو پر بودھ چندر ودے کا لفظی ترجمہ ہے اور اس کا ہندی ترجمہ جسے بنوالی داس ولی گوالیاری کہتا ہے۔ نند داس یا نند داس جیو کے قلم کا مرہونِ منت ہے۔

اس طرح سنسکرت ناٹک کے براہ راست اردو ترجمے ہی ۲ ٹھہرتے ہیں۔ بہرحال اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے کہ دستور عشاق کا اصل ماخذ "پر بودھ چندر ودے ہی ہے تو اس سلسلہ میں ذکر کی ہوئی تمام زبانوں کی اب تک کی تمام تخلیقات کرشن مشر ہی کی ممنونِ احسان ٹھہرتی ہیں۔ یہی نہیں بلکہ جیسا کہ ذکر ہوا۔ یورپ کی بھی بیشتر تخلیقات پر اسی کے اندازِ نگارش کا عکس نظر آئے گا۔ اس کے علاوہ فارسی کی ایک دوسری مشہور تصنیف "حدائق العشاق" اور اس کے اُردو تراجم بھی اسی کے ممنونِ کرم ٹھہریں گے۔ اس لیے کہ "حدائق العشاق طرز و انداز ہی میں نہیں موضوع اور مواد کے اعتبار سے بھی "دستور عشاق" کی بہ نسبت "پر بودھ چندر ودے" سے زیادہ قریب ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو حدائق العشاق از محمد رضی تبریزی، اس کا نثری اردو ترجمہ گلزار سرور از رجب علی بیگ سرور، اس کا منظوم اردو ترجمہ جنگ عشق' از عبدالرحمن حیرت اور بڑی حد تک اس کا دوسرا منظوم مگر ناتمام اُردو ترجمہ مثنوی حسنِ فطرت از عبرت گورکھپوری(۲) بھی پر بودھ چندر ودے ہی کے ممنون احسان ٹھہرتے ہیں۔ اس طرح اب تک کی معلوم کتابوں کی تفصیل جو "پر بودھ چندر ودے" سے براہِ راست

---

(۱) خطبات گارساں دتاسی۔ انجمن ترقی اردو۔ اورنگ آباد دکن۔ ص ۴۸۴

(۲) یہ بھی ہو سکتا ہے کہ عبرت نے حیرت کی "جنگ عشق" ہی سے متاثر ہو کر یہ مثنوی لکھی ہو، اور یا ان کے پیش نظر "گلزار سرور یا حدائق العشاق" یا دونوں ہی رہے ہوں۔ میرا خیال ہے کہ عبرت نے جنگ عشق" ہی کا ناقص چربہ اُتارا ہے۔ بہرحال ان کے پیش نظر کچھ بھی رہا ہو "حسن فطرت کا اصل ماخذ "حدائق العشاق" ہی ٹھہرتا ہے۔

یا بالواسطہ ماخوذ و متاثر ہیں درج ذیل ہوگی۔

گجراتی	۱۰	
مراٹھی	۲	
فارسی (ایران)	۴	(حدائق العشاق سمیت)
فارسی (ہند)	۶	
ترکی	۴	
دکھنی اُردو	۶	
شمالی اردو	۸	(مقدم الذکر فہرست کی تین کتابوں کے علاوہ ۲ براہِ راست ترجمے تہذیب مقال یا تعویذِ ایمان اور مہتاب معرفت، مزید گلزار سرور، جنگ عشق اور حسنِ فطرت۔ کُل ۸ کتابیں)
گوالیاری یا ہندی	۱	
انگریزی	۳	
جرمن	۱	
کُل	۴۵	

پربودھ چندرودے از بنوالیداس ولی

"پربودھ چندرودے" کے تعارف سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ بنوالی داس کے فارسی ترجمہ کا تعارف کرادیا جائے جو حسنِ اتفاق سے مجھے اپنی تحقیق کے دوران ٹیگور لائبریری، لکھنؤ یونیورسٹی لکھنؤ میں دیکھنے کو ملا(۱) اور میری معلومات کے مطابق اب تک جس کا ذکر کسی کتاب میں نہیں پایا جاتا۔(۲) یہ قلمی نسخہ جس کا نام "پربودھ چندرودے" اور عُرفیت "گلزارِ حال" ہے۔ مسمّٰی بنوالی داس

(۱) اس کا ایک نسخہ دلی یونیورسٹی لائبریری میں بھی موجود ہے۔ (۲) ڈاکٹر امیر حسن عابدی نے ڈاکٹر تاراچند کی رہنمائی میں پربودھ چندرودے کے فارسی ترجمے کو ایڈٹ کیا تھا جسے علی گڑھ یونیورسٹی نے ۱۹۹[illegible] میں شائع کیا لیکن یہ نسخہ اس سے الگ ہے (م۔ الف)

جس کا تخلص ولی ہے، کی تصنیف ہے۔ زیر بحث نسخہ بنوا لیداس کے ایک شاگرد دلارام کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے جس کو اس نے ۱۸ محرم الحرام ۱۲۳۱ ھجری کو مکمل کیا۔ نسخہ بوسیدہ نستعلیق شکستہ میں بے حد بدخط ہے، املا کی جگہ جگہ غلطیاں ہیں اوسط سائز میں ۶۱ ورق ۱۲۲ صفحات ہیں۔ پورے نسخے کی طرح ترقیمے کے بھی بہت سے الفاظ پڑھے نہیں گئے۔ اس کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

"نسخہ پربودھ چندر اکہ در زبانِ فارسی "گلزار حال" می نامند از تصنیف تخم دانش و پیکر معنوی از خود گزشتہ بحق پیوستہ از او نطق سوامی بنوا لیداس عرف ولی رام ذرہ بمقدار احقر خاکسار چرن رج سادھارن بندہ دلارام ولد بھوج راج بن مان سنگھ قوم دھونسر فالو مکرمی (ہکذا) کوٹ قاسم از چندیں سال بہ حسبِ اتفاق انجور شش (کذا) در مستقر الخلافہ اکبر آباد سلسلہ وی ای (کذا) باغ رام سہائے امیر سکونت دارد۔ از پر تھی لالہ صاحب مشفق شفیق بہ دل وجان لالوجی رام صاحب والد گجرال (کوچر مل) (کذا) راجہ ٹوڈر مل اقامت دارند۔ ایں نسخہ حلاوت اندوز۔ بہجت افزائی دوئی سوز وحدت پیرائی بتاریخ ہیژدہم شہر محرم الحرام ۱۲۳۱ ھ یعنی بھوس مسدی پنچمی سمت ۱۸۷۲ روز چہار شنبہ بوقت یک نیم پاس روز باقی ماندہ صورت اہتمام یافت۔ ہر کہ خواند دعا طمع دارم ز آں کہ من بندہ گنہگارم۔

نوشتہ بماند سیہ بر سفید
نویسندہ را ہست فردا امید

کاغذ رہے برس سے چار جور کھ جانے کوی
لکھن ہارا باب راگل گل مائی ہوے

بپوشش گر بخطائے رسی وطعنہ مزن | کہ ہیچ نقش بشر خالی از خطا نہ بود
اگر دانند و در اصلاح کوشند | واگر اصلاح نتوانند پوشند(۱)

(۱) نسخہ ہذا ص ۱۲۱، ۱۲۲

اس سے بہ ہر حال اتنا تو ظاہر ہو جاتا ہے کہ کاتب دلارام اکبر آباد کا رہنے والا تھا۔ اکبر آباد ہی میں مقیم شاہ جہاں آباد کے کسی لالہ صاحب کے یہاں بنوالیداس ولی کی تصنیف "پربودھ چندر ودے" کا کوئی نسخہ تھا، جس سے کاتب نے نقل کیا اور یہ کتابت ۱۸ محرم الحرام ۱۲۳۱ھ مطابق پوس سدی پنچمی سمت ۱۸۱۲ بدھ کے دن، دن ڈوبنے سے کچھ پہلے تکمیل کو پہنچی۔ دلارام کے کہنے کے مطابق بنوالی داس کی عرفیت ولی رام بھی معلوم ہوئی۔ خود بنوالی داس ولی کا کہنا ہے کہ:

"بداں آگاہ باشد ایں نسخہ الیست پربودھ چندر ودے ناٹک از تصنیف حقائق و معارف آگاہ اوستاد اہل اللہ کرشن داس (کرشن مشر) بھٹ کہ در زبانِ فصاحت بیان سنسکرت مشتمل بر شش فصل یعنی شش چمن ترتیب یافتہ بود۔ بعد ازاں ایں نسخہ زیبا و لطیفہ رعنا را کہ بیدار ساز خفتگان عالم غفلت و راہنما گمراہان بادیہ ضلالت سر آمد حقیقت شناسان کشور گمراہی و سر حلقۂ دانش اندوزاں دیار دانائی یعنی سوامی نند داس[1] در زبان گوالیار کہ آنرا بھاکھا می نامند منتظم کردہ بود۔ چوں از مطالعۂ نسخہ مذکور در خاطر فقیر حقیر بنوالی داس کہ در شعر تخلص ولی دارد۔ رباعی[2] شاید بر ایں معنی است"

اسم بدلم نیست بجز بنوالی
در شعر تخلصم ولی اے والی

---

(۱) جیسا کہ میں ذکر کر چکا ہوں دتاسی نے نند داس جیو کے پربودھ چندر ودے" کے ہندی ترجمے کا ذکر کیا ہے۔ ایک دوسری جگہ دتاسی صرف نند داس لکھتا ہے۔ اس لیے خیال ہوتا ہے کہ یہی نند داس ہوں گے۔ وہ "مہتاب معرفت" کا تعارف کراتے ہوئے لکھتا ہے کہ: "مہتاب معرفت" اس میں بدھ مت اور ویدانت کے اصول کے مطابق عقل اور جذبات کی باہمی جنگ کی کیفیت درج ہے۔ یہ کتاب اخلاق کی تعلیم دیتی ہے۔ اصل سنسکرت سے اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ نند داس نے اس کا ہندی میں ترجمہ کیا ہے۔ جامعہ کیمبرج کے کتب خانے میں اس کا ایک نسخہ موجود ہے۔ خطبات گارساں دتاسی۔ انجمن ترقی اردو۔ چودھواں خطبہ ص ۱۳۱۴

(۲) حاشیے میں نظم لکھا ہے۔ غالباً رباعی کی جگہ لکھنا چاہا ہوگا۔

گردو نگری ز اصل دائم پالی

از اسم در جسم د از تخلص خالی

حلاوت بے نہایت و طراوت بے غایت او نمود و شوق در شوق افزود. بنا بر اں ایں گلدستہ گلشن حقیقت و معرفت را باتفاق صادق العقیدت د اخلاص خادم الفقیر بنوالی داس کہ محرم پوتھی یعنی کتاب بھاکھا بود بزبانِ فارسی منسلک ساختہ طالبانِ صادق از عطر ایں حقائق معطر شوندہ"(۱)

ولی نے پہلے صفحے پر سری گنیش انیمہ سے ابتدا کی ہے. اس کے بعد لکھا ہے،

سری رام جی سدا سہائے

پوتھی پر بودھ چندر ودے ناٹک

بنام ایزد بخشایندۂ بخشائش گر

اس کے بعد حمد کے اشعار ہیں۔ اشعار مختلف بحروں میں ہیں. بیچ میں رباعیات بھی ہیں. نہیں کہا جا سکتا کہ یہ مصنّف کے زورِ طبع کا نتیجہ تھا یا شاگردِ رشید کی قوتِ کتابت کا. پہلے دو شعر اس طرح ہیں:

حمد ذاتے را کہ اصل ذات اوست ذات او در اصل ذات ذات اوست

ذاتہا در اصل فرعے اوستند فرعہا در اصل خود میکوستند

رباعی کا ایک شعر چار اشعار کے بعد ہے۔ دوسرا سب سے آخر میں ہے. بیچ میں دو شعر ہیں. اس طرح پہلے صفحے پر کل ۸ شعر ہیں۔ رباعی یہ ہے:

در ملک وجود ند درندانہ خود اوست

در عالم بود شمع و پروانہ خود اوست

در شہر وجود جانِ جاناں نہ خود اوست

القصّہ کہ ہم نخل و بر و دانہ خود اوست

---

(۱) نسخہ ہذا ص ۳۔ یہاں ایک اور بات کی وضاحت کرنا ضروری ہے کہ اس نسخے کا مصنّف بنوالی داس جس نے اپنے گرو نند داس کی بھاکا سے ترجمہ کیا، بنواری داس ولی دارا شکوہ کے منشی سے الگ شخص ہے. اس لیے کہ موخر الذکر نے ڈاکٹر امیر حسن عابدی کے قول کے مطابق کسی مشکل اور ادق فارسی ترجمے سلیس فارسی میں ترجمہ کیا۔

دوسرے صفحے پر ۱۴ اشعار ہیں جن میں سے دو شعر رباعی کے اور چار غزل کے ہیں۔ اشعار معمولی ہیں۔ تیسرے صفحے پر سرِ پیشانی یہ شعر ہے جو دوسرے نسخے کے آخری شعر کے سلسلے کا معلوم ہوتا ہے۔

اینکہ می گویم بقدر فہم پست
مردم اندر حیرت فہم درست

اس کے بعد مصنف نے اس نسخے کا تعارف کرایا ہے جس کا ذکر اوپر گزر چکا ہے۔ مصنف نے کیرت برہم نام کے راجہ کے زمانے سے قصہ شروع کیا ہے، اور ابتدا ایک نٹ کی اپنی بیوی سے گفتگو سے کی ہے۔ وہ نہایت ذی علم رقص وسرود وسنگیت کا ماہر اور نٹ بازی میں مہارت تامہ رکھتا تھا۔ اس نے اپنی بیوی سے ایک ندائے غیبی کا ذکر کیا۔ بیوی نے پوچھا۔ وہ آواز کیا ہے تو اس نے راجہ کیرت برہم کی اپنے وزیر گوپال کے فہم وفراست کے ذریعے راجہ کرن سین پر فتح کا ذکر کیا، جس کے بعد اس کا دل بے ثباتیِ دنیا ومحبت ہستیِ حقیقی کی طرف متوجہ ہوگیا۔

"وایں پربودھ چند ناٹک کہ تصنیف کشن داس بھٹ بہ شش داستان منتظم شدہ است بھٹ مذکور از روئے مہربانی آں نسخہ بہ من تلقین کردہ۔" (۱)

ہاتفِ غیبی کا کہنا ہے کہ ناٹک مذکور کے مضمون نے راجہ کیرت برہم کے دل میں محکم شدہ خودی (انانیت) کی گرہوں کو کھول دیا۔ اور یہ کہ:

"دنیا میں جو کچھ ہے اسی کے اثر صحبت کا نتیجہ ہے۔" (۲)

نٹ کی بیوی (نٹنی) نے کہا کہ یہ بات دل کو نہیں لگتی، کہ راجہ کیرت برہم جو بے مثال بادشاہ تھا، راجہ کرن سین پر جو نخوت وغرور میں مبتلا تھا تصرف پانے کے بعد حرص اور لذتِ جسمانی سے ایسا بیزار ہوا کہ اس نے عرفان کا طریقہ اختیار کیا۔ اس پر اس نٹ نے معرفت وسلوک کی باتوں کو تفصیل سے پیش کیا اور اسی سلسلے میں راجہ وویک، اور راجہ مہاموہ کی نفرت اور لڑائی کا ذکر کیا۔ اس جنگ کے بیچ میں متعدد جگہوں پر سلوک و طریقت اور حقائق ومعرفت کی دلچسپ تلقین کی گئی ہے۔

---

(۱) نسخہ ہذا، ص ۵ (۲) نسخہ ہذا، ص ۵

بنوالی داس نے پورے قصّے کو چھ حصّوں میں تقسیم کیا ہے اور سنسکرت ناموں اور متعدد سنسکرت لفظوں کو اسی طرح بیان کیا ہے۔ مثلاً وویک۔ مہاموہ۔ ستردھار۔ مہنت۔ پاکھنڈ۔ برہما۔ پربودھ چند۔ جنک۔ کاپالک۔ بشن۔ بھگت۔ بھیروی۔ بدیا۔ شردھا۔ اور سنکلپ وغیرہ۔ جابجا فارسی کے اشعار سے قصّے کی دل چسپی برقرار رکھی ہے۔ ایک جگہ شمس تبریزی کے اشعار نقل کیے ہیں۔ اس سے اس کی متصوّفانہ فارسی بنوالی داس کے گرو نند داس اور شاگرد دلارام کے نام اور کام اور اس متصوّفانہ کتاب سے دل چسپی سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ لوگ بھی اسی راہ سلوک کے سالک تھے۔

ولی نے راجہ کیرتی ورما کو کیرت برہم لکھا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ اس کے علاوہ اس نے کرشن مشر کو کشن داس بھٹ بتایا ہے، جو غلط ہے۔(۱)

پنڈت رام چندر مشر نے لکھا ہے کہ:

"راجہ کیرتی ورما چیدی راجہ کرن پر فتح حاصل کر کے اس یادگار کو اَمٹ بنانا چاہتا تھا، اور اس کے لیے اس نے اپنے رفیق اور مصاحب کرشن مشر سے ایک ناٹک لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ جس کی اس نے پربودھ چندرودے کی شکل میں تکمیل کی۔"(۲)

لیکن ولی نے ایک نٹ کے ذریعے پورے قصّے کو بیان کرایا ہے جس کو کرشن مشر نے یہ نسخہ تلقین کیا تھا۔ اس تصرّف کے علاوہ یہ باقی قصّہ اسی طرح بیان ہوا ہے۔ البتہ ولی نے ڈرامے اور مکالمے کا انداز اختیار کرنے کی بجائے بیانیہ انداز اختیار کیا۔ ہوسکتا ہے کہ یہی روایت اور یہی انداز نند داس کا بھی رہا ہو۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ یہ انداز ولی کا اپنا اختیار کردہ ہو۔ ویسے ولی نے اپنے نسخے میں فارسی اشعار اور دوہے وغیرہ سے قصّے کی دل چسپی باقی رکھنے کے علاوہ اپنے وسعت مطالعہ کا بھی ثبوت دیا ہے جس کی سلوک و معرفت کی باتوں سے دلوں پر خاطر خواہ اثر پڑتا ہے۔

---

(۱) تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو پنڈت رام چندر کی سمالوچنا۔ پربودھ چندرودے"۔

(۲) "سمالوچنا پربودھ چندرودے از رام چندر مشر، چوکھما ودیا بھون، بنارس۔ ص ۳

آخری صفحے پر یہ تحریر ملتی ہے :

"بعمل داری صاحبانِ انگریز بہادر کہ دراں روزہا صاحبان را بر سائر رونق افزا می شدہ بودند۔

بن ست سنگ نہ ہو کتھا ستیہ بن موہ نہ بھاگ
موہ گیئیں بن رام پد۔ نہ ہوی نہ دروہ انوراگ[1]

پربودھ چندر ودے از کرشن مشر

"پربودھ چندر ودے" سنسکرت کا ایک بے مثال تمثیلی ڈرامہ ہے جس میں مجرد صفات کو مجسّم کر کے ویدانت اور وشنو بھگتی کی عظمت اور اہمیت کا نقش دلوں پر بٹھایا گیا ہے۔ فلسفیانہ باتوں اور وعظ و نصیحت سے بھی یہ ڈرامہ گرانبار ہے، لیکن مصنّف کی صناعی اور چابکدستی اسے بے کیف ہونے سے بچالیتی ہے۔ اس کا مصنف کرشن مشر نامی ایک شخص ہے جس کے بارے میں پنڈت رام چندر مشر نے بہ دلائل ثابت کیا ہے کہ وہ راجہ کیرتی ورما کا رفیق اور مصاحب تھا۔ راجہ کیرتی ورما چیدی راجہ کرن پر فتح حاصل کر کے اس یادگار کو اَمِٹ بنانا چاہتا تھا۔ راجہ کرن کا نام ۱۰۴۲ء کے ایک پتھر کے علاوہ ۱۰۹۲ء کے ایک دوسرے کتبے پر لکھا ہوا ملتا ہے۔ شری کرشن مشر کا زمانہ گیارھویں صدی کے نصف بعد کا زمانہ ہے[2]

ڈاکٹر نورالسعید اختر نے مراٹھی ساہتیہ پتریکا میں جناب دیوی سنگھ چوہان کے مضمون کے حوالے سے خیال ظاہر کیا ہے کہ :

"کرشن مشر کیرتی ورما کا ہم عصر تھا۔ ان حقائق کی روشنی میں بلا تامّل کہا جا سکتا ہے کہ کرشن مشر نے اپنا بے مثال ڈرامہ "پربودھ چندر ودے" ۶۵-۱۰۵۰ء کے آس پاس قلم بند کیا۔[3]

---

(۱) نسخہ نمبر۱ ص ۱۲۶
(۲) سماپوچیا پربودھ چندر ودے۔ از رام چندر مشر۔ چوکھمبا ودیا بھون بنارس۔ ۱۹۵۱ء۔ ص ۳
(۳) مضمون نفسہ حسن و دل مختلف زبانوں میں، دو ماہی شیرازہ، سری نگر۔ جلد ۲۰ شمارہ ۶ ص ۵۲

پنڈت رام چندر مشر نے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ کرشن مشر بہار کے رہنے والے تھے۔(۱) انھوں نے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ یہ ڈرامہ مغربی تمثیلوں کے مقابلہ میں تو کامیاب نہیں ہے، لیکن سنسکرت علامتی ڈراموں میں یہ ڈرامہ کامیاب ترین کہا جاسکتا ہے۔(۲) علاوہ ازیں یقینی طور پر نہیں کہا جاسکتا کہ شری کرشن مشر ایک مُردہ روایت میں جان ڈال رہے تھے۔ یا خود ایک نئی روایت قائم کر رہے تھے۔ کچھ بھی ہو بے جان خیالوں کے انسانی شکل کے تصوّر سے ایک تمثیلی ڈرامے کی تخلیق کا شرف انہی کو حاصل ہے۔(۳)

پربودھ چندر ودے کے چھ ابواب ہیں۔ ہر باب گویا ایک ایکٹ ہے جس میں مجرد صفات انسانی کرداروں کی شکل میں سامنے آتے ہیں اور اپنے اعمال، حرکات اور مکالموں کے ذریعے ایک خاص تاثر چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ ایک سنجیدہ اور علامتی ڈرامہ ہے جس کے ذریعہ ویدانت کی وحدانیت اور وشنو بھگتی کی مرکب شکل کو ظاہر کیا گیا ہے اور بڑی چابک دستی سے جین مذہب۔ بدھ مت اور برہمن ازم میں عقیدت اور ازم کا فقدان دکھایا گیا ہے۔ اس میں ساری ہی انسانی زندگی کی تصویر کشی ملتی ہے۔ کسی ایک خوبی یا بُرائی کی نہیں۔ یہ انسانی قلب کی قوتوں کی کشمکش اور تصادم کی کامیاب پیش کش ہے۔ اس میں دو فطری جبلتوں کی تصویر کشی ملتی ہے جن میں سے ایک گروہ خود آگہی کا نقیب ہے، اور دوسرا اس کے برعکس۔ دل ایک راجہ ہے جس کے دو طاقتور بیٹوں کی ازلی مخالفتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ دونوں عشق اور عقل ہیں۔ عشق راجہ کی پہلی بیوی خواہشِ نفس اور عقل ضبطِ نفس کے بطن سے ہے۔ عشق کے ساتھیوں میں ہَوس، جنس، حرص، تشدّد اور غرور وغیرہ ہیں۔ عشق کا بیٹا حرص اور ہوسِ تشنگی ہے جس سے ایک لڑکا فریب ہے۔ غلط نظر ایک عیارہ کے رُوپ میں بیان ہوئی ہے۔ مذہبی نمائندگی عقل کے سپرد ہے، اور لامذہبیت اور مادہ پرستی کا ترجمان چارواک ہے۔ عقل کے گروہ میں ذہانت۔ رحم، صبر، عقیدت، توکّل اور خیال وغیرہ ہیں۔ عقل تھوڑی مدّت کے لیے شکست خوردہ دکھائی دیتا ہے اور

---

(۱) سمالوچنا پربودھ چندرودے۔ ص ۳

(۲) 〃 〃 〃 ص ۴

(۳) 〃 گگ ص ۵

اس کا لشکر درہم برہم نظر آتا ہے۔ لیکن آخر میں جیت عقل ہی کی ہوتی ہے، جس میں بنیادی چیز وشنو بھگتی کی جستجو ہے۔ اس خاص کہانی کے ساتھ ایک ضمنی کہانی عقیدت اور صبر کی بھی جوڑدی گئی ہے جس میں صبر اپنی عقیدت کھو چکا ہے۔ عقیدت پر شریروں کا حملہ ہوتا ہے لیکن وہ وشنو کی عبادت کے ذریعہ محفوظ رہتی ہے۔ اس سلسلے میں بدھ اور جین مذاہب پر چوٹیں بھی کی گئی ہیں۔ بالآخر صبر اپنی ماں کو پا جاتی ہے۔ اس طرح کی کئی لڑائیوں کے بعد سچائی کی فتح ہوتی ہے۔ راجہ دل اپنے بیٹے عشق کی نالائقی اور بیوی خواہشِ نفس کی وجہ سے بڑا ملول اور افسردہ رہتا ہے لیکن ویدانت کے اصولوں کی واقفیت کے بعد اسے سکون مل جاتا ہے اور وہ ضبطِ نفس نامی دوسری بیوی پر قناعت کرتا ہے۔ آخر میں عقل کا اُپنشد سے ملاپ ہو جاتا ہے اور اسی کے ذریعے معرفت اور علم کی حقیقت روشن ہو جاتی ہے۔(۱)

پربودھ چندر ودے اور دستورِ عشاق

اس تفصیل سے اندازہ ہوگا کہ دراصل "پربودھ چندر ودے" کا موضوع "دستورِ عشاق" سے جُدا ہے۔ "پربودھ چندر ودے" میں مذہب کی عظمت کا سکّہ بٹھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ خاص طور سے وشنو بھگتی کی، اور یہ بھی ثابت کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ وشنو بھگتی دراصل عقلی اعتبار سے بھی زندگی کو گزارنے کا صحیح راستہ ہے اور بغیر اس راستے پر چلے ہوئے دنیا کے اندھیروں سے مُکتی نہیں ہو سکتی۔ یہ دنیاوی اندھیکار جس میں بنیادی چیز عشق اور ہوس اور شراب و شاہد ہیں، آدمی کو تاریکی کے سیاہ غاروں میں ڈھکیل دیتے ہیں۔ ان سے نجات کا واحد راستہ حقیقی عقیدت اور مخلصانہ بھگتی ہے۔ ایک طرح سے اس کے ذریعے یوگ اور رہبانیت کی بھی تعلیم دی گئی ہے۔ یعنی دل ضبطِ نفس کا عادی ہو اور عقل مذہب کی پیرو، تو آدمی سکونِ قلب سے ہمکنار ہوتا ہے۔ عشق کی شکست دراصل مادّیت پرستی اور دنیاداری کی شکست ہے۔ دوسرے مذاہب پر تنقید اور ان کی تنقیص، معاصرانہ مسابقت اور اپنے آپ کو افضل ثابت کرنے کا نتیجہ ہے۔ اس میں عشق مجازی اور دنیاوی ہے جب کہ

---

(۱) یہ خلاصہ میں نے پنڈت رام چندر مشر کی ... پربودھ چندر ودے سے اخذ کیا ہے۔ (م۔ الف)

دستورِ عشاق میں حقیقی ہے۔ وہاں بنیادی چیز حسن ہے جو پربودھ چندرودے" میں ہوس کے مترادف ہے۔" پربودھ چندرودے" میں عقل کی جیت ہوتی ہے، جب کہ دستورِ عشاق میں عشق اور حسن کی۔ یہاں جنگ دنیاداری یا مادّیت پرستی اور مذہب کے مابین ہے جبکہ وہاں عشق اور عقل کی ہے۔ یہاں دل ایک تماشائی کی حیثیت رکھتا ہے اور وہاں پورے قصّے کا مرکزی کردار اور ہیرو ہے۔ یہاں حسن کی حیثیت ضمنی ہے، جبکہ وہاں حسن مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ پربودھ چندرودے کے بیشتر کرداروں میں واقعاتی اور فطری مناسبت نظر نہیں آتی، جب کہ دستورِ عشاق کے کردار ایک مناسبتِ واقعی رکھتے ہیں اور اپنی صفت کے اعتبار سے حرکت کرتے اور واقعات کے خاکے میں اپنا رنگ بھرتے ہیں۔

یہاں دل کے دو بیٹے عشق اور عقل ہیں۔ عشق کی حد تک تو یہ بات صحیح ہو سکتی تھی، مگر دل سے عقل کا کیا تعلق۔ عشق کے جن ساتھیوں کا ذکر ہے یعنی ہوس، جنس، حرص، تشدّد اور غرور وغیرہ، وہ عشق کا انتہائی تصوّر پیش کرتے ہیں اور حقیقتاً اس سے عشق کا بہ ذاتِ خود پست تصوّر سامنے آتا ہے۔ عقل کے گروہ میں ذہانت، رحم، عقیدت، توکّل اور خیال وغیرہ ہیں۔ ان میں سے ذہانت اور خیال کے سوا سارے کردار جذبات سے متعلّق ہیں اور جن کو عشق کے گروہ میں ہونا چاہیے تھا۔ عشق کے بیٹے حرص اور بہو تشنگی کا نتیجہ وصال فریب ہے۔ یعنی فریب عشق کا پوتا ہوا۔ فریب پستی کا متبادل نہیں۔ اگر اس کی تاویل یوں بھی کریں کہ دراصل عشق بنیادی طور پر فریب ہے تو بھی ایک صریحی حقیقت کو کیسے جھٹلایا جا سکتا ہے۔ عشق فریب نہیں حقیقت ہے۔ مجازی ہو یا حقیقی، عشق بہ ہر حال ایک حقیقت ہے۔ صبر کو عقیدت کی بیٹی کہنا بھی زیادتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ عقیدت کو مذہب کی بیٹی قرار دیا جا سکتا تھا۔ عقل کی فتح ہمیشہ سچائی کی جیت نہیں ہوتی۔ عشق کی جیت بھی سچائی کی جیت ہو سکتی ہے۔ اس کے علاوہ مذہب کی تمام تر بنیاد عقل پر نہیں ہوتی۔ عقائد کا تعلّق ایمان و یقین کے ساتھ ہوتا ہے۔ یقین عقل سے نہیں پیدا ہوتا۔ عشق کی پختگی سے یقین پختہ تر ہوتا ہے۔ عقل کی محض معاونت شامل ہوتی ہے۔ "دستورِ عشاق" میں انجام کار عشق کی عظمت تسلیم کر لی جاتی ہے اور عقل عشق بادشاہ کا وزیر بن جاتا ہے۔ عشق کے لیے عقل کی پاسبانی ضروری ہے۔ ورنہ عشق شکست خوردہ ہو کر مارا مارا پھرتا ہے اور اس کا مقصد یہی دکھایا گیا ہے، گویا موضوع کے اعتبار سے" پربودھ چندرودے" یوگ اور رہبانیت کی تعلیم دیتی ہے اور دستورِ عشاق دنیا میں رہتے ہوئے بھی صفائے قلب اور عشق کی

عظمت کا سبق دیتا ہے۔

انداز اور ہیئت کے اعتبار سے دستورِ عشاق میں "پربودھ چندرودے" کی صاف جھلک نظر آتی ہے۔ دونوں میں غیر مادی چیزوں اور مجرد صفات کو مجسم کرکے پیش کیا گیا ہے۔ دونوں میں عشق اور دل اور حسن کے چرچے ہیں عشق اور عقل کی جنگ دونوں میں پائی جاتی ہے۔ دونوں جگہوں پر پہلے پہلے ایک کی شکست معلوم ہوتی ہے، مگر بعد کو دوسرا فتح یاب ہوتا ہے۔ لامذہبیت اور مادیت پرستی کی دونوں نفی کرتے ہیں۔ دونوں نے تلاش و جستجو کو مرکز بنایا ہے۔ البتہ ایک نے وشنو بھگتی کو اور دوسرے نے آبِ حیات کو بنیاد ٹھہرایا ہے۔ کرشن مشر کے نزدیک وشنو بھگتی ہی نجات کا واحد راستہ ہے۔ فتاحی سخن کو چشمۂ دہن میں پوشیدہ آبِ حیات کہتا ہے۔ دونوں نے دنیاوی عیش و تنعم، بادہ نوشی و شاہد بازی اور فلسفۂ لذتیت کی مذمت کی ہے۔ اس کے باوجود دونوں نے مختلف راستے اپنائے ہیں۔ واقعات کے تسلسل میں بھی کہیں کہیں جزوی اشتراک کی جھلک چاہے نظر آجائے، ورنہ واقعات بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ دستورِ عشاق میں واقعات یوں بیان ہوئے ہیں۔

عقل ملک یونان کا بادشاہ ہے۔ اس کے ایک لڑکا دل نام کا پیدا ہوا۔ جس کی شاہانہ تعلیم و تربیت کی گئی۔ عقل بادشاہ نے مملکت بدن کا اسے والی مقرر کیا۔ ایک دن وہ اپنے مصاحبوں کے جھرمٹ میں مختلف قسم کی گفتگوؤں سے محظوظ ہو رہا تھا کہ کسی نے آبِ حیات کا ذکر کیا۔ اس کو اس کے حصول کی دھن سوار ہوئی۔ اس کی پریشانی کو دیکھ کر اس کے مصاحب نظر نے آبِ حیات کی تلاش کا بیڑہ اٹھایا۔ پہلے وہ شہرِ عافیت پہنچا اور اس کے والی ناموس سے ملا۔ ناموس نے آبِ حیات آبرو کو بتایا جس سے نظر کی تشفی نہیں ہوئی اور وہ آگے بڑھا اور ایک قلعہ کوہ پر پہنچا! جو زہد کہلاتا تھا۔ وہاں ایک عابد مرتاض زرق سے ملاقات ہوئی۔ اس نے آبِ حیات کا نشان چشمِ گریاں کو بتایا۔ نظر مطمئن نہیں ہوا اور آگے بڑھا تو شہرِ ہدایت پہنچا۔ جہاں کے والی ہمت سے اس کی ملاقات ہوئی۔ ہمت نے اسے شہرِ دیدار اور گلزارِ رخسار کا پتہ دیا اور اپنے بھائی قامت کے نام سفارشی خط بھی دیا۔ شہرِ دیدار دیارِ عشق میں تھا جہاں عشق جیسے قہرمان بادشاہ کی حکمرانی تھی۔ اس کی بیٹی حسن بھی جو شہرِ دیدار میں رہتی تھی حسنِ صورت اور حسنِ سیرت میں بے مثال تھی۔

شہر دیدار سے پہلے رقیب نام کے خونخوار سردار کی حکمرانی تھی۔ نظر اس کے ہاتھ لگ گیا، مگر رقیب کو اس نے جھانسہ دیا کہ وہ کیمیا گر ہے اور اگر وہ اس کے فن سے مستفید ہونا چاہتا ہے تو کیمیاگری کے لوازم کو اکٹھا کرے۔ اس کے ضروری اجزا شہر دیدار میں ملتے ہیں۔ رقیب اس کو لے کر شہر دیدار میں گیا۔ وہ باغِ قامت میں پہنچے۔ قامت سردار نے دونوں کی دعوت کی۔ رقیب جب شراب میں دھت ہو گیا تو نظر نے قامت سے اپنی پریشانی بیان کی اور ہمت کا خط بھی دیا۔ قامت نے اپنے غلام سیم ساق کے ذریعے نظر کو چھپا دیا۔ رقیب نے نظر کو بہت کھوجا لیکن وہ نہ ملا۔ مجبوراً وہ واپس چلا آیا۔ نظر قامت کے یہاں سے گلشن رخسار پہنچا۔ وہ اس کے مسحور کن نظاروں میں محو ہی تھا کہ حسن کی سہیلی زُلف آ پہنچی۔ نظر کو دیکھ کر اسے تعجب ہوا۔ تعارف ہونے پر وہ اس کی ہمدرد بن گئی۔ اسے اپنے بال دیے کہ مصیبت کے وقت کام آئیں گے۔ نظر وسیع و عریض گلشنِ رخسار کے گلگشت میں مشغول تھا کہ غمزہ سردار سے مڈبھیڑ ہو گئی۔ وہ اسے قتل کرنا ہی چاہتا تھا کہ اس کے بازو پر بندھا ہوا لعل دکھائی دیا۔ جو ان کے گم گشتہ بھائی کی پہچان تھا۔ وہ پہچان گیا کہ یہ تو میرا بھائی ہے۔ اس سے بغل گیر ہو کر گھر لے گیا۔ خاطر تواضع کی۔ دوسرے دن حسن کو نظر کی خبر ہوئی۔ اس نے غمزہ کے ذریعے اس کو بلا بھیجا۔ دونوں میں دلچسپ بات ہوئی۔ نظر کی لسانی سے حُسن بہت متاثر ہوئی اور اسے اپنا مصاحب بنا لیا۔ اسی دوران حسن نے ایک بیش قیمت لعل کو پرکھنے کی نظر کو دعوت دی۔ نظر نے اس میں دل کی تصویر پہچان لی، اور حُسن سے سب کہہ دیا۔ حسن دل پر نادیدہ عاشق ہو گئی اور نظر نے حسن سے کہا کہ دل آبِ حیات کے لیے مر رہا ہے۔ اگر تو اس کے حصول میں مدد دے تو وہ یقیناً اس بہانے سے تیرے ہاتھ آ جائے گا۔ حسن تیار ہو گئی اور اپنی طرف سے دل کو یقین دلانے کے لیے نظر کو یاقوت کی انگوٹھی دی جس کو منھ میں رکھ کر کوئی بھی شخص دنیا کی نظروں سے غائب ہو جاتا تھا اور خود سب کو دیکھ سکتا تھا۔ مزید اپنے غلام خیال کو نظر کے ساتھ کر دیا۔ دونوں دل کے پاس پہنچے۔ نظر نے سارا قصہ بیان کیا۔ خیال نے حسن کی ایسی تصویر کشی کی کہ دل حسن پر فریفتہ ہو گیا۔ اب تینوں نے شہر دیدار کا قصد کرنا چاہا۔ اس ذبح عقل بادشاہ کے وزیر وہم کو اس کی اطلاع ہو گئی۔ اس نے عقل کو نصیحت کی کہ عشق سے تیری ابھی صلح ہوئی ہے۔ اب پھر جنگ

یقینی ہو جائے گی۔ اس لیے دل کو اس ارادے سے باز رکھ۔ عقل نے تینوں کو نظر بند کر دیا مگر نظر منہ میں انگوٹھی رکھ کر فرار ہو گیا اور شہر دیدار پہنچا۔ چشمۂ آبِ حیات دیکھ کر پانی پینا چاہا کہ انگوٹھی پانی میں گر گئی اور نظر کے سامنے سے سارا جادوئی ماحول یکسر کافور ہو گیا۔ اسی دوران رقیب نے اسے دیکھ لیا اور پکڑ کر قید میں ڈال دیا۔ قید میں نظر کو زلف کے بال کا خیال آیا۔ اسے آگ پر رکھا تو زلف حاضر ہوئی اور اسے چھڑا کر گلشنِ رخسار میں لے گئی۔ نظر حسن کے پاس پہنچا۔ سارا ماجرا بیان کیا۔ حسن نے غمزہ سردار کو نظر کے ہمراہ کیا کہ وہ دل کو چھڑا کر لے آئے۔ غمزہ اور نظر اپنی سپاہ لے کر آگے بڑھے اور سب سے پہلے کوہ زہد پر حملہ کیا اور وہاں کے قلعہ دار توبہ کو شکست دے کر قلعے پر قبضہ کر لیا اور یہ دونوں اور آگے بڑھے۔ غمزہ نے اپنے فوجیوں کو ہرن کی شکل میں کر دیا اور شہر بدن کے آس پاس پھیلا دیا۔ دوسری طرف توبہ نے بادشاہ عقل سے سارا ماجرا بیان کیا۔ عقل نے پہلے دل کو ایک لشکر کے ساتھ آگے روانہ کیا۔ پھر خود بھی پیچھے پیچھے لشکر لے کر چلا۔ غمزہ کے فوجی ہرنوں کا دل نے پیچھا کیا جو پیچھے ہٹتے ہی گئے۔ یہاں تک شہر دیدار کے کنارے لا پہنچایا۔ عقل بھی اپنے لشکر کے ساتھ آملا۔ حسن نے جنگ کی صورت دیکھی تو اپنے سپہ سالار مہر کی سرکردگی میں لشکر خونخوار بھیجا۔ جس سے دل اور عشق کے لشکر کی زبردست جنگ ہوئی۔ حسن کی طرف سے زلف۔ قامت۔ غمزہ اور مہر سبھی نے زبردست جنگ کی۔ یہاں تک کہ حسن نے خال مقبل سے مشورہ کیا۔

کوہ قاف سے اس کی ہمزاد حسن اور اس کا لشکر اس کی مدد کو آئے اور دل اور عقل کے لشکر کو لینے کے دینے پڑ گئے۔ اسی دوران ہلال حاجب کے تیر سے دل زخمی ہو کر گر پڑا۔ حسن کے فوجیوں نے اسے گرفتار کر لیا۔ عقل شکست کھا گیا اور گرفتار ہو گیا۔ عقل کا سپہ سالار فرار ہو گیا۔

دل چاہ ذقن میں قید کر دیا گیا۔ حسن کو دل سے ملنے کی آرزو تھی۔ اس نے اس بارے میں اپنی تجربے کار دائی ناز سے مشورہ کیا۔ مشورہ کے بعد اسے باغِ آشنائی میں لایا گیا۔ حسن دل کو دیکھ کر بے قرار ہو گئی، مگر بدنامی سے ڈرتی تھی، اس لیے اپنی سہیلی وفا سے مشورہ کیا۔ مشورہ کے مطابق دل کو داروے بے ہوشی پلا کر قصر وصال کے چھجے پر لایا گیا اور حسن نے دل سے مواصلت کے مزے لوٹے۔ اس سے پہلے لعل ساقی اور تبسم دل کی دلجوئی کو بھیجے گئے تھے۔ حسن کی اس

کارستانی کی اطلاع غیر کو جو رقیب کی بیٹی تھی ہوگئی۔ اس نے ایک دن حسن کی عدم موجودگی میں اس کا بھیس بدلا اور اس طرح دل سے ہمکنار ہوئی۔ خیال نے غیر کو پہچان لیا۔ اور حسن کو خبر کی۔ حسن نے آتے ہی غیر اور دل کی خوب خبر لی۔ غیر تو کھسک گیا لیکن حسن نے دل کو وادیِ عتاب میں ڈال دیا۔ دل کے ساتھ نظر کو بھی قید کر دیا گیا۔ غیر نے اپنے باپ رقیب سے ساری روداد کہی۔ رقیب نے وادیِ عتاب سے دل اور نظر کو چھڑا کر اپنی قید میں لے لیا اور قلعۂ ہجراں میں نظر بند کر دیا۔ اس بیچ غیر کے دل میں کیا سمائی کہ اس نے خط لکھ کر حسن کو ساری بات بتا دی اور کہا کہ اس میں دل کا کوئی قصور نہیں سارا قصور میرا ہے۔ حسن اس اطلاع پر بڑی نادم ہوئی کہ دل کو ناحق اذیت دی۔ دل کو اپنی حماقت معذرت اور محبت کی روداد کا خط لکھا۔ دل نے بھی اسے اپنی محبت کا یقین دلایا۔ دوسری طرف صبر بھاگ کر ہمت کے پاس گیا اور اس سے دل اور عقل کی گرفتاری اور شکست کا سارا حال بیان کیا۔ اس نے عقل کا حقِ نمک ادا کرنے کے لیے اپنے بھائی قامت سے مشورہ کیا۔ ہمت عشق کے پاس گیا۔ اپنی طراری اور لسانی کے ذریعے سمجھانے میں کامیاب ہوگیا۔ عشق اس سے بھی خوش ہوا کہ وہ اور عقل دونوں ہمجد ہیں۔ عشق نے ہمت کو دل کے چھڑانے کے لیے بھیجا اور مہر کو عقل کی رہائی اور اسے اس اَمر پر راضی کر لینے کے لیے بھیجا کہ وہ عشق کی مملکت کا وزیر بننا قبول کر لے۔ عقل بہ ہر طور تیار ہوگیا۔ یعنی عقل عشق کی مملکت کا وزیر الممالک مقرر ہوا۔ حسن اور دل کی شادی کر دی گئی۔ زلف، قامت، غمزہ اور مہر نے ضیافتیں دیں۔ رقیب گرفتار کر کے قید کر دیا گیا اور غیر اپنی آگ میں خود جل گئی۔ پھر ایک دن ہمت، نظر اور دل گلشنِ رخسار میں گئے۔ چشمۂ آبِ حیواں کے کنارے حضرت خضرؑ سے ملاقات ہوئی۔ انھوں نے تمام مجازی کرداروں پر سے حقیقت کا پردہ اُٹھا دیا اور اسرار و معارف کی تلقین کی اور حسن و دل کی مواصلتِ لطیف کا ثمرۂ خوش نظر یہ کتاب "دستورِ عشاق" خلق ہوئی۔

دستورِ عشاق کے اس خلاصے کے پیشِ نظر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ:

"پربودھ چندرودے" اور اس میں کس قدر واقعاتی مماثلت ہے۔ میرے خیال سے ہیئت اور فارم کی جھلک ہی دستورِ عشاق میں نظر آتی ہے۔ واقعات، ان کے تسلسل اور ارتقاء موضوع اور مواد کسی بھی لحاظ سے دونوں میں کسی بڑے اشتراک کا پتہ چلانا بہت مشکل ہے۔ ان اُمور کے پیشِ

نظر صرف اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ دستورِ عشاق نے "پر بودھ چندر ودے" سے مجرد صفات اور جذبات کو مجسّم کر کے داستان بنانے کا طریقہ ہی لیا ہے۔ موضوع اور مواد اور واقعاتی ڈھانچے میں اس کی پیروی نہیں کی۔ اس لحاظ سے دستورِ عشاق میں فتاحی کا یہ دعویٰ بڑی حد تک صحیح ہے کہ:

دریں باغ ار چہ بے برگیست کیشم
نہ دزدم باستان باغِ خویشم

دستورِ عشاق اور سب رس کے اختلافات

اس میں شک نہیں کہ وجہی نے سب رس میں قصۂ حسن و دل کی ہو بہو تقلید کی ہے۔ قصۂ حسن و دل۔ دستورِ عشاق کی تلخیص ہے۔ ہو سکتا ہے اس کے پیشِ نظر دستورِ عشاق بھی رہی ہو جس کا امکان کم نظر آتا ہے۔ اس لیے کہ دستورِ عشاق اور سب رس میں واقعات کے ضمن میں بہت سارے جزئی اختلافات بھی ہیں۔ مگر یہ اختلافات زیادہ تر بیانِ واقعہ کے سلسلے میں ہیں۔ واقعات کے مجموعی قالب پر اس سے اثر نہیں پڑتا۔ بیشتر موقعوں پر فتاحی کا بیان حکیمانہ ہے۔ وجہیؔ بے جا اختصار سے کام لیتا ہے اور اپنی طرف سے پند و موعظت کا دفتر قلم بند کر ڈالتا ہے۔ نامناسب نہ ہوگا اگر ان اختلافات کا بھی جائزہ لیا جائے۔

مولوی عبدالحق صاحب سب رس کی تدوین کے سلسلے میں جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے دستورِ عشاق اور قصۂ حسن و دل کو سامنے رکھ کر اس نتیجے پر پہنچے کہ:

"وجہی کو فتاحی کی حسن و دل جو نثر میں ہے ہاتھ لگ گئی تھی۔ دستورِ عشاق اس کی نظر سے نہیں گزری۔" (۱)

اس قیاس کی درج ذیل وجہیں بیان کی ہیں:

۱۔ جن امور کا ذکر دستورِ عشاق میں مفصل ہے اور نثر کے خلاصے میں سرسری یا برائے نام ہی ہے، ان کی تفصیل وجہی کے یہاں نہیں ملتی۔

(۱) مقدمہ سب رس ص ۱۸

۲۔ جب حسن و دل کی شادی ہو جاتی ہے تو وہاں فتاحی نے دف و بگل، چنگ و بنفشہ اور نرگس و کاسہ چینی کے بڑے پُر لطف مناظر لکھے ہیں۔ یہ قصہ حسن و دل اور سب رس دونوں میں نہیں ہے۔

۳۔ شادی کی تقریب کے سلسلے میں قامت۔ زلف۔ اور دیگر امرا کی طرف سے جو دعوتیں ہوتی ہیں، وہ بھی سب رس میں نہیں ہیں۔

۴۔ گلشنِ رخسار میں خضر سے ملاقات کو وجہی نے چند سطروں میں بیان کر دیا ہے۔ دستور عشاق میں خضر دل کو ایک پُر معنی اور معرفت بھری تلقین کرتا ہے۔

۵۔ سب رس میں قصے کا خاتمہ مبہم ہے۔ دستور عشاق میں فتاحی خضر کی زبان سے تمام اسرار کی حقیقت کھولتا ہے۔

۶۔ حسن نے دل کو اور دل نے حسن کو جو خطوط لکھے ہیں، فتاحی نے ان کے ذریعے سارے صنائع بدائع کو استعمال کر کے کمال درجے پر پہنچا دیا ہے۔ سب رس میں یہ صنائع بدائع نہیں ملتے۔

۷۔ سب رس میں عقل کا ملک سیستان لکھا ہے، اور فتاحی نے یونان بتایا ہے۔

۸۔ نظر جب حسن کی بارگاہ میں پہنچتا ہے تو دستور عشاق میں ان دونوں کے دل چسپ مکالمے ہیں، سب رس میں نہیں ہیں۔

۹۔ نظر اور غمزہ جب توبہ کو شکست دے کر ناموس بادشاہ کے پاس پہنچتے ہیں تو معارف و حقائق کی پُر اثر باتیں کرتے ہیں۔ سب رس میں دو ایک باتوں کے بعد ناموس کو قلندر ہوتے دکھایا گیا ہے۔

۱۰۔ ہمت جب عقل کی خیر خواہی میں عشق سے ملتا ہے تو موقع و محل سے عقل و دل کی تعریف کرتا ہے اور مناسب ذکر سے اس کو اپنی بات ماننے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کے برعکس سب رس میں ہمت کو دیکھتے ہی عشق گلے سے لگا لیتا ہے، جو غیر فطری ہے۔

مولوی صاحب کے اس قیاس میں بڑا وزن ہے کہ وجہی کے پیشِ نظر صرف قصہ حسن و دل تھا۔ دستور عشاق اس کی نظر سے نہیں گزری تھی۔ سب رس اور دستور عشاق کے تفصیلی مطالعے سے

اندازہ ہوتا ہے کہ فتاحی نے واقعات کو حکیمانہ انداز سے بیان کیا ہے اور وجہی کے یہاں بعض موقوں پر بیان غیر حکیمانہ ہو گیا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ نفس واقعہ کے دو ایک جملے بیان کر کے جلد سے جلد اپنی نصیحتوں کے دفتر کو کھولنا چاہتا ہے۔ اس سعی نامشکور میں اس کے بیانات غیر فطری ہو جاتے ہیں۔ بہ ہر حال دستور عشاق اور سب رس کے تقابلی مطالعے سے بہت سارے جزئی اختلافات کا پتہ چلتا ہے۔(۱)

سب رس ایک کامیاب تمثیل

تمثیل کے لیے ضروری ہے کہ اس کی دو سطحیں ہوں۔ اس کے ظاہری کردار دوسرے ہم عکس باطنی کرداروں کی نمائندگی کرتے ہوں۔ یعنی ظاہری کردار بھی باطنی کرداروں کی صفات کے اعتبار سے گفتگو، حرکت اور عمل کرتے ہوں۔ قصہ ایک مناسبتِ معنوی سے آگے بڑھتا ہو اور ان سب میں ظاہری ربط و تعلّق کے علاوہ باطنی رشتہ و قرابت بھی پائی جاتی ہو۔ "سب رس" اس لحاظ سے اُردو کی ایک خوب صورت تمثیل ہے۔ اسلوب و اندازِ نگارش کے علاوہ عشق و عقل کی کش مکش اور حسن و دل کا افسانوی رکھ رکھاؤ قصّے کو دل چسپ بناتا ہے۔ واقعات، ترتیب اور ان کا ارتقا بھلے ہی "دستور عشاق" یا "حسن و دل" کا مرہونِ منّت ہو مگر "سب رس" کا اسلوب و انداز بلاشبہ اس کا ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ نقش اوّل بھی ہے۔ اس سے پہلے مسجع و مقفّیٰ نثر میں اس سلاست و روانی کے ساتھ اُردو کی کوئی کتاب معلوم نہیں۔(۲)

---

(۱) اختلافات کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو میری کتاب "سب رس" کا تنقیدی جائزہ"۔ مطبوعہ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی۔

(۲) ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ لکھتی ہیں:

"نثری قصّوں میں وجہی سے پہلے لکھے ہوئے نثری قصّے اب نایاب ہیں، لیکن وجہی کا نشوونما پایا ہوا آرٹ اور اس کی زبان شاہد ہے (باقیہ اگلے صفحہ پر)

"سب رس" کا موضوع آبِ حیات کی جستجو ہے، جس کے سہارے "عشق و دل کے تعلقات ازلی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دل منبعِ عشق ہے لیکن عشق کی بلندیوں تک پہنچنے کے لیے اور "حسن" سے ہم آغوش ہونے کے لیے اسے مختلف منزلوں اور مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ فراق و وصال کی یہ کشمکش صرف مجاز ہی نہیں حقیقت کا بھی طرۂ امتیاز ہے۔ سلوک و معرفت کی راہ بھی انہی دشوار گذار وادیوں اور گھاٹیوں سے گزرتی ہے۔ قیس و فرہاد کی راہ پر تو نہیں، البتہ اس سے ملتی جلتی شاہراہ سے شبلی اور بایزید بھی گزرے ہیں۔ حقیقت و مجاز میں فانی اور لافانی ہی کا فرق ہے۔ اس کے باوجود نقش دونوں کے جریدۂ عالم پر ثبت ہوئے ہیں۔ اس حقیقت سے "دستورِ عشاق" اور "حسن و دل" سے ملتے جلتے تمام قصوں نے فائدہ اٹھایا ہے۔ "سب رس" نے بھی اسی ٹھوس بنیاد پر اپنا قصرِ رنگین تعمیر کیا ہے اور اس میں اپنے اسلوب و انداز سے نقش و نگار کا آئینہ خانہ سجا رکھا ہے۔ "سب رس" کا انداز رومانی اور داستانی ہے۔ اس لیے اس میں زیادہ دل کشی پیدا ہوگئی ہے۔

"سب رس" میں دل داستان کا ہیرو ہے۔ دل یا بہ اصطلاحِ صوفیہ قلب عشق کے بل پر حسنِ حقیقی کی آماج گاہ ہے۔ دل نورِ خداوندی کی جلوہ گاہ بھی ہے۔

ارض و سما کہاں تری لذّت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے (درد)

دل کا باپ عقل ہے۔ عقل مصلحت بیں ہے۔ اس کا انداز سود و زیاں کے حصار میں محصور ہے، وہ دل کی پاسبانی کرتا ہے، اسے بے خطر آتشِ نمرود میں کود جانے سے روکتا ہے۔ آبِ حیات مرتبۂ بقا ہے جس کو پاکر دل جزو سے کل بن جاتا ہے۔ ہستی مطلق میں فنا ہوکر لافانی اور امر ہوجاتا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ) دیتی ہے کہ یہ نقشِ اوّل نہیں ہوسکتا۔"

اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۲۵۴

" ڈاکٹر گیان چند بھی اس خیال کا اظہار کرتے ہیں۔ "وجہی نے بھی اسلوب کی طرف بیش از بیش توجہ کی ہے اور وہ جن بلندیوں تک پہنچے ہیں ان میں نقشِ اوّل کی نہیں نقشِ آخر کی نشانی ہے جس کی وجہ سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اس سے پہلے اردو میں انشا پردازی کی اور بھی کوششیں کی گئی ہوں گی۔ (نثری داستانیں ص ۱۲۷)

ہے۔ یہ آبِ حیات ذہن میں "سخن" کے ذریعے دستیاب ہوتا ہے۔ "سخن" زبان کا ورد ہی نہیں، قلب کا بھی ورد ہے جو سلوک کی منزلیں طے کرتا ہے۔ اس کے سامنے مادی پردے ایک ایک کر کے ہٹتے جاتے ہیں۔ نظر دل کا مصاحب اور آبِ حیات کا تلاش کنندہ ہے۔ نظر قلب کی دگرگونی ہی نہیں اس کی صفا کا بھی سبب بنتا ہے۔ بزرگوں کی ایک نظر ابلیس کے کانندوں کو بھی حلقہ بگوشِ ایمان کر دیتی ہے۔

ع دین ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

قول غلط نہیں۔ مردِ قلندر کی یہ وہی نگاہ ہوتی ہے، جو لشکر و سپاہ، طبل و علم اور مدرسہ و خانقاہ میں نہیں ملتی۔ عقل کا وزیر وہم اور سپہ سالار صبر ہے۔ عقل سے ان کی مصاحبت ڈھکی چھپی نہیں۔ صبر ہی وہ ڈھال ہے جس کو دل کے جذبات و ہیجانات یعنی عشق کے خلاف عقل استعمال کرتا ہے اور جو طوفانِ عشق کے آگے خس و خاشاک کی طرح بہہ جاتا ہے۔ وہم دل کو مصلحتوں اور دور دراز کے خدشات و توہمات سے ڈراتا ہے۔ "حسن، حسنِ کامل یا جلوۂ خداوندی" ہے، جس سے ہم آغوش ہونے کے لیے دل بے تاب ہو جاتا ہے اور جس کے لیے وہ فراق و ہجر کی خاک چھانتا اور کنوئیں جھانکتا ہے۔ عشق حسن کا باپ ہے یعنی نورِ مطلق۔ عشق صوفیا کی خاص اصطلاح ہے۔ وہ خدا کو محبت یا عشق کہتے ہیں[1]۔ لیکن دراصل یہ اطاعتِ خداوندی ہے جس کے بغیر حسن سے ہم آغوش ہونا ممکن نہیں۔ اس اصل کے سبب عشق حسن کا باپ ٹھہرتا ہے۔ شہر دیدار شہودِ حضرت الٰہی ہے۔ حسن کی سہیلی زلف ہے جو حبل اللہ (اللہ کی رسی) کا استعارہ ہے۔ یعنی شریعتِ الٰہی جس کے ذریعے شہودِ حضرت الٰہی تک رسائی ممکن ہوگی۔ وفاداری اصل اطاعت میں استواری کا ہم معنی ہے جس کی سعادت ضروری ہے۔ عشق کا سپہ سالار مہر ہے۔ مہر الٰہی ہے یعنی کرم خداوندی یا توفیقِ الٰہی جس کے بغیر عشق کامیاب نہیں ہو سکتا۔ حسن کی دوسری سہیلی خال ہے، جو سواد الوجود ہے۔ حسن کی دائی ناز ہے۔ ناز ہر حسن کا خاصہ ہے۔ حسن کی تربیت ناز کے زیرِ سایہ ہوئی۔ ناز نہ ہو تو حسن عاشقوں کو آزمائش میں کیسے ڈالے۔ قامت صراطِ مستقیم ہے، جو سیدھی شاہراہ ہے۔ ہمت وہ قوتِ ایمانی ہے جس کی مدد سے نظر راہِ حق پاتا ہے، اور جو دل کو حسن سے ملاتی ہے اور عقل ٹھکانے آتی ہے۔

ڈاکٹر رضیہ سلطانہ نے ہمت کو فیض بتایا ہے اور غمزہ کو عین لطفِ حق جس سے سالک کو

---

(۱) اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۲۷۲

عرفان حاصل ہوتا ہے[1]۔ موصوفہ نے وہم کو نفس وحشت افزا اور رقیب کو نفس دوں بتایا ہے[2]۔ رقیب دراصل شیطان ہے جو سالک کو عشق کے مسلک پر آگے بڑھنے سے روکتا اور ورغلاتا ہے۔ ڈاکٹر رفیعہ غیر کو ابلیس کہتی ہیں[3]۔ غیر نفس امارہ ہے جو دل کو لہو ولعب کی کشش سے حسن کامل سے ملنے سے روکتی ہے۔ اس طرح زرق، زہد اور توبہ عبادتِ ظاہری کی علامتیں ہیں جو نمود و نمائش اور ریا سے کم ہی پاک ہوتی ہیں، جن کو صوفیہ مراحلِ قلب کے سلسلے میں ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ یہ معنوی کردار سلیقے سے کشمکش، تصادم، فراق اور وصال کی منزلوں سے گزرتے ہیں۔ تلاش و جستجو اس کی بنیاد ہے۔ بغیر اس بنیادی نکر کے مجاز و حقیقت دونوں وصالِ محبوب سے محروم رہتے ہیں۔ اس کی اوپری سطح یا ظاہری کرداروں پر نظر ڈالیں تو ان میں بھی داستانی مناسبتیں قدم قدم پر نظر آتی ہیں۔ عقل کا بیٹا دل جس کو آبِ حیات کی تلاش ہے، وہ اپنے ایک ندیم نظر کو اس مہم پر بھیجتا ہے۔ وہ مختلف شہر و دیار سے گزرتا اور بھٹکتا ہوا بالآخر شہرِ حسن پہنچ جاتا ہے جہاں اسے قید و بند کی صعوبتوں سے بھی گزرنا پڑتا ہے۔ کسی نہ کسی طرح وہ حسن کی بارگاہ میں شرف باریابی حاصل کر لیتا ہے۔ حسن جو عشق کی بیٹی ہے اور جو شہر دیدار میں رہتی ہے۔ عشق بڑا قہرمان بادشاہ ہے۔ اس کا سپہ سالار مہر ہے جس کی بیٹی وفا ہے اور جو حسن کی سہیلی ہے۔ حسن کی دائی ناز نہایت تجربہ کار ہے جو اس کو دل کے سلسلے میں قدم قدم پر اپنے تجربوں کے نچوڑ سے مستفید کرتی ہے۔ زلف بھی حسن کی سردار سہیلی ہے۔ نظر حسن سے دل کا ذکر کرتا ہے۔ حسن عاشق ہو جاتی ہے اور اپنے ایک قاصد خیال کو اس کے ساتھ دل کے پاس بھیجتی ہے۔ دل حسن سے ملنا چاہتا ہے۔ عقل اپنے وزیر وہم کے مشورہ سے اسے نہیں آنے دیتا۔ نظر بھاگ کر واپس شہر دیدار جاتا ہے۔ حسن غمزہ کو مع لشکر کے اس کے ساتھ کر دیتی ہے جو عقل کے قلعہ دار توبہ کو شکست دیتا ہے اور شہرِ عافیت کے والی ناموس کو تاج و تخت چھوڑنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ عقل دل کو غمزہ سے لڑنے کے لیے بھیجتا ہے۔

---

(۱) اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۲۷۲

(۲) " " " ۲۷۲

(۳) " " " ۲۷۱

غمزہ عیاری سے دل کو شہر دیدار تک پہنچا دیتا ہے۔ عقل بھی پیچھے پیچھے لشکر کو لے کر شہر دیدار پہنچتا ہے۔ حسن عشق کو خبر کرتی ہے۔ عشق مہر کو لشکر دے کر مقابلے کے لیے بھیجتا ہے۔ گھمسان کا رَن پڑتا ہے۔ دل زخمی ہو کر گرفتار ہو جاتا ہے۔ عقل شکست کھا کر روپوش ہو جاتا ہے۔ صبر جو عقل کا سپہ سالار ہے، شہر ہدایت کے والی سے مدد طلب کرتا ہے۔ ہمت اپنے بھائی قامت کے مشورہ سے عشق کے دربار میں مصالحتی سفارت پر جاتا ہے اور عشق کو اس پر راضی کر لیتا ہے کہ عقل کو وزارت دے کر صلح کر لی جائے۔ عقل وزیر الممالک بن جاتا ہے۔ دل کو چھڑایا جاتا ہے۔ رقیب اور غیر جنھوں نے دل کو قید کیا تھا اور اسے فراق کی مصیبتیں جھیلنے پر مجبور کیا تھا، اپنے کیے کی سزا پاتے ہیں۔ دل اور حسن کی شادی ہو جاتی ہے۔ پھر گلشنِ رخسار میں دل کی حضرت خضرؑ سے ملاقات ہوتی ہے جو اسے چشمۂ آبِ حیات سے روشناس کراتے ہیں۔ اس طرح سے اس کے ظاہری کردار بھی بڑی خوبی سے ایک داستان کا جزو بنے ہوئے ہیں۔ اس کا بڑا لحاظ کیا گیا ہے کہ جو کردار جس خصوصیت اور جس منصب کے شایانِ شان ہے اس کو وہی صفت اور درجہ دیا جائے۔ نظر جاسوسی کرتا ہے۔ دل اور حُسن ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں عقل دل کو جذبات میں بہنے سے روکتا ہے۔ عشق، عقل سے زیادہ جابر اور طاقتور ہے۔ زلف نہایت سرکش اور جبری ہے۔ غیر اور رقیب رُکاوٹ ڈالتے ہیں۔ مہر، بوقت جنگ لڑتا بھی ہے اور وقت پڑنے پر صلح و کرم سے بھی کام لیتا ہے۔ ہمت شہر ہدایت کا والی ہے۔ ہمت ہی راستہ دکھاتا ہے، مصیبت میں کام آتا ہے اور بگڑی بناتا ہے۔ وہم تفرقے ڈالتا ہے۔ صبر عشق کی راہ کا سنگ گراں ہے۔ وفا، وفاداری نبھاتی ہے اور حسن کے رازوں میں اس کی دمساز اور اس کی خواہشات کے حصول میں اس کی معاون ہوتی ہے۔ ناز تجربہ کار ہے۔ حسن کو غمزہ و ادا کی راہیں سُجھاتی ہے۔ وصال کا قصر شہر دیدار۔ ملک بدن گلشنِ رُخسار۔ قصر وصال کا چھجہ جس پر غمزہ کے بادل چھائے رہتے ہیں اور ناز کے موتی برستے رہتے ہیں اور جس میں دو کالی کالی کھڑکیاں ہیں۔ یہ سارے مقامات و آثار اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو "سب رس" اپنی دونوں سطحوں پر متحرک نظر آتی ہے۔ اس کے ظاہری اور باطنی دونوں کردار ایک خاص مناسبت سے قصے کا تانا بانا بنتے ہیں۔ اس کا مقصد اخلاقی ہے۔ اس کے علاوہ اس کا مرکزی خیال یعنی عشق و حسن اور عقل و عشق کی کشمکش پوری کتاب پر چھائی

رہتی ہے۔ اس کے سارے کردار آزاد ہوتے ہوئے بھی اس مرکزی خیال سے بندھے رہتے ہیں۔ اس میں ایک یکسانیت اور وحدت تاثر ہے جو تمثیلی فضا پیدا کرنے میں ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ اس کی مجازیت اور استعاریت میں کہیں بھی فرق پیدا نہیں ہوتا۔ پھر بھی اس کے تمام کردار حقیقت اور مجاز کے متوازی معنوں میں متحرک رہتے ہیں اور اس کے گہرے معنوی مفاہیم کی طرف اس کے ظاہری کردار مستقل اشارہ کرتے رہتے ہیں۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جو ایک تمثیل کو مکمل تمثیل بناتی ہیں۔ اس لحاظ سے بلاشبہ یہ ایک کامیاب تمثیل ہے۔

ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ لکھتی ہیں :-

"اس میں شک نہیں کہ یہ عشق مجازی کا بھی بڑا اچھا مثالیہ ہے۔ محبت، رشک، فراق اور وصال کے بڑے اچھے مرقعے اس میں ملتے ہیں۔ عام عشقیہ واقعات اور افسانوں کی طرح اس میں محبت کا ابدی مثلث (ETERNAL TRINITY) بنایا گیا ہے۔ یعنی ہیرو، ہیروئن اور رقیب۔ بقیہ کردار ذیلی ہیں، جو یا تو ہیرو اور ہیروئن کے معاون ہیں یا مخالف۔ مثبت صفات دوستوں کے روپ میں بیان کیے گئے ہیں اور منفی صفات مخالفین کے۔(۱)"

پروفیسر عزیز احمد بھی اسی خیال کے حامل ہیں :

"عاشق و معشوق کے خصائص اور علامات لے کر انھیں مثالی کرداروں میں ڈھالا گیا ہے۔(۲)"

مولوی عبدالحق کہتے ہیں :-

"یہ کتاب (سب رس) ادبی نظر سے قدیم اردو میں خاص اور ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ قصہ بھی عجیب ہے اور طرز بیان بھی عجیب۔ مصنف نے ایک عالمگیر حقیقت کو مجاز کے پیرایہ میں بیان کیا اور حسن و عشق کی کشمکش اور عشق و دل کے معرکے کو

---

(۱) اردو نثر کا آغاز و ارتقاء ص ۲۷۳

(۲) بحوالہ اردو نثر کا آغاز و ارتقاء ص ۲۷۲

قصّے کی صورت میں بیان کیا ہے۔[1]"

ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ نے "سب رس" کی مجازی اور ظاہری سطح کو کیوں کر پیش کیا ہے، اس کا ذکر بھی نامناسب نہ ہوگا۔ موصوفہ کہتی ہیں :-

مجازی معنوں میں دیکھا جائے تو "سب رس" کا ہیرو دل ہے اور ہیروئن حسن دل حسن کو پانے کے لیے طرح طرح کے جتن کرتا ہے۔ بالآخر اس کی رسائی حسن تک ہو جاتی ہے اور پھر حسن و دل عارضی طور پر مل جاتے ہیں۔ پھر غیر ان میں پھوٹ ڈال دیتی ہے لیکن یہ عارضی جدائی ہوتی ہے اور دوستوں کی مدد سے حسن و دل پھر مل جاتے ہیں۔ ان دوستوں میں حسن کی سہیلیاں وفا اور ناز پیش پیش ہیں۔ وفا سپہ سالار مہر کی بیٹی ہے اور وہی دل کو دارو بے ہوشی پلا کر چھجے یعنی قصر وصال پر لاتی ہے۔[2] دل بے خودی میں بے تکلفی کا خوب لطف اٹھاتا ہے، لیکن ہوش میں آنے کے بعد اس کی حالت مجنوں کی سی ہو جاتی ہے۔ اس اثنا میں حسن کی مصاحب غیر کو دل کا حال معلوم ہوتا ہے۔ قصہ میں غیر رقیب کی بیٹی ہے۔ وہ حسن کا بھیس بدل کر دل کو اپنے پاس بلواتی ہے۔"[3] خیال اس کیفیت کی اطلاع حسن کو دیتا ہے۔ حسن فرطِ غضب میں دل کو بے وفائی کی سزا کے طور پر ہجراں کے کوٹ میں قید کر دیتی ہے۔ یہاں سے فراق کی منزل شروع ہوتی ہے جو اکثر عشقیہ داستانوں میں عام ہے چناں چہ اس کے مانند دوسرے مثالیہ" رومان گل "

---

(۱) قدیم اردو۔ از مولوی عبدالحق۔ ص ۲۲۱ - ۲۲۲

(۲) حالاں کہ وجہی کہتا ہے کہ" حسن وفا کوں بلا کر بولی کہ اتال خیال ہور نظر ہور تبسم کوں لول کہ دل کا دل ہات لیو سب مل اسے دارو سے بے ہوشی دیو۔ ہور زلف کوں کہو کہ دل کوں اس چھجے پر یوں لے کر آ کہ دل بی نا جانے۔" سب رس۔ ص ۲۲۳

(۳) یہ بھی صحیح نہیں۔ غیر حسن کے روپ میں دل کو چھجے پر بلا کر لطف وصال لیتی ہے۔ ملاحظہ ہو" سب رس"۔ ص ۲۳۷

میں بھی وصالِ عارضی کا مقام وہ ہے جہاں زہرہ (وینس) کی مدد سے عاشق "گلاب" کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس کے بعد فراق کی واردا تیں شروع ہو جاتی ہیں۔ زبان، قلق اور رشک اور خطرہ ملامت کرتے ہیں کہ اس نے ادائے فرض میں کوتاہی کی۔ وہ بہت سخت گیر ہو جاتا ہے اور گلاب کے گرد ایک سخت حصار بنا دیا جاتا ہے۔ جس کے برج میں خیال مہر کو قید کر دیا جاتا ہے۔ سب رس میں دل کو کوٹ ہجراں میں یاس اور اضطراب کے شکنجوں میں جکڑا جاتا ہے۔ سب رس میں دل کے کوٹ ہجراں میں قید ہو جانے سے اپنی حرکت پر پشیمان ہو کر حسن کو ایک خط لکھتی ہے جس سے دل کی حسن پر بے گناہی ظاہر ہو جاتی ہے۔ حسن دل کو ایک خط لکھتی ہے جس کا دل جواب دیتا ہے۔ اس دوران میں عشق و عقل میں لڑائی چھڑ جاتی ہے۔(۱) ہمت ہر طرح صلح کی تدبیریں کرتا ہے۔ آخر ان دونوں میں صلح ہو جاتی ہے اور عقل اپنے بیٹے دل کی عشق کی بیٹی حسن سے شادی کر دیتا ہے۔ رومان گل میں بھی عاشق کو گلاب مل جاتی ہے۔ گویا دونوں مثالوں میں تلاش بالآخر کامیاب رہتی ہے۔

ان مثالوں میں قصّے کی رفتار کے مدارج یوں ہیں:۔

(الف) طلب (ب) وصال عارضی (ج) فراق (د) وصال حقیقی۔(۲)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سب رس جہاں ایک خوبصورت داستان ہے۔ وہیں بقول فتاحی "مطلع و مقطعش حل دقائق عشق بازی می نماید" کی مصداق بھی ہے۔

شروع میں تمثیلی داستانوں میں انسانوں کی جگہ جانوروں اور حیوانات سے کام لیا جاتا تھا۔ بعض میں بے جان یا دوسری جان دار چیزیں نمائندگی کرتیں۔ پھر کچھ میں انسانی کرداروں کو

---

(۱) یہ بھی صحیح نہیں۔ اس میں دوران میں نہیں، بلکہ حسن و دل کے وصالِ عارضی سے پہلے ہی یہ جنگ واقع ہوتی ہے۔ ملاحظہ ہو سب رس۔ ص۔ ۱۹۰۔ ۲۷۲

(۲) اردو نثر کا آغاز و ارتقا۔ ص ۲۷۴-۲۷۳

غیر مادّی چیزوں کی تفہیم کے لیے استعمال کیا جانے لگا۔ جیسے پدماوت میں چتوڑ جسم۔ رتن سین دل پدماوتی عرفان۔ طوطا رہبر اور مرشد۔ ناگمتی دنیا۔ راگھو سین، شیطان اور علاء الدین ماسوا اللہ اور اس طرح سلوک و معرفت کی تعلیم انسانی کرداروں کے ذریعے (جن کو تاریخی بنانے کی بھی کوشش کی گئی) دی گئی ہے۔ لیکن سب رس میں مجرد صفات و جذبات کو مجسّم کر کے پیش کیا گیا ہے۔ یعنی دل، عقل، عشق، حسن اور دوسرے کردار غیر مجسّم نہیں ہیں بلکہ مجسّم ہو کر شخصیت کے قالب میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ ان میں تجسّم اور تشخص پایا جاتا ہے تمثیل کی یہ خوب صورت مثال ہے۔ ان کے لیے یہ کہنا صحیح نہیں کہ "وجہی نے مختلف میلانات کو مجسّم شکل میں پیش کرنے کے بجائے غیر مجسّم ہی رہنے دیا۔ یعنی "سب رس" کے کردار غیر مجسّم کیفیات انسانی ہیں، لیکن میرے خیال میں جو وجہی کا عیب ہے وہی اس کا ہنر ہے"[1]۔

یہی خیال حامد چھپروی صاحب نے بھی ظاہر کیا ہے، بلکہ زیادہ صحیح یہ ہوگا کہ جاوید وشسشٹ نے حرف بہ حرف یہ خیال حامد چھپروی سے لے لیا ہے مگر حوالہ نہیں دیا ہے[2]۔

حامد چھپروی صاحب نے فنّی اعتبار سے وجہی کی رمزیت و ایمائیت میں یہ نقص قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ دنیا کے عظیم فن کاروں نے مثلاً SWIFT نے ادمیون کے دو گروپ کی کشمکش کو اپنے مشہور رمزیہ SPIDER & THE BEE میں مکڑے اور مکھی کی شکل میں پیش کیا ہے۔

نکلس ڈی گلڈ فورڈ نے THE OWL AND THE NIGHTINGALE میں اُلّو کو عقل اور بلبل کو شباب کا سمبل بنا کر پیش کیا ہے اور دونوں کے درمیان مباحثہ دکھایا ہے۔

---

(۱) قصہ حسن و دل۔ از جاوید وششٹ۔ ص ۹۱

(۲) یہاں یہ ذکر بے محل نہ ہوگا کہ جاوید وششٹ صاحب نے جو کتاب قصہ حسن و دل کے نام سے مرتّب کی ہے اس کے مقدمہ کے تمام خیالات بغیر حوالہ کے اور کہیں کہیں حوالے کے ساتھ دوسروں کے ہیں۔ اس کے علاوہ اگر حامد چھپروی صاحب اور جاوید وششٹ صاحب کا مطلب یہ ہے کہ سب رس کے یہ کردار انسانی اعتبار سے بے جان اور جامد ہیں اور پورے طور پر مجسّم معلوم نہیں ہوتے تو یہ بھی صحیح نہیں۔ میرے خیال سے ان میں انسانی زندگی کی ساری کیفیتیں جوش و جذبہ، رشک و حسد، عشق و محبت اور غم و غصہ ملتا ہے اور یہ جامد و بے جان ہونے کے بجائے جان دار معلوم ہوتے ہیں۔

اسی طرح T.F.POWIS نے THE WEATHERED LEAF AND THE GREEN میں فلسفہ کے دو دبستانوں کے مقابلہ کو نوخیز اور سوکھی پتّی کے مقابلے کی شکل میں دکھایا ہے۔ برخلاف اس کے وجہی نے مختلف میلانات کو مجسّم شکل میں پیش کرنے کے بجائے غیر مجسّم ہی رہنے دیا ہے[1]۔ لیکن ہر تمثیل میں یہ ضروری نہیں کہ افکار و میلانات کی نمائندگی جان دار چیزوں ہی سے کرائی جائے یا ان کو کوئی کردار ہی فرض کر لیا جائے جیسے انھوں نے یونانی اور ہندو دیو مالا کا حوالہ دیتے ہوئے لکشمی، سرسوتی کیوپڈ یا وینس وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ بہت سی تمثیلوں میں جاندار چیزوں کی بے جان چیزوں سے اور بے جان چیزوں کی جان دار چیزوں سے نمائندگی کرائی گئی ہے۔ ان کے اس اعتراض میں بھی وزن نہیں معلوم ہوتا کہ "مسلمانوں کے لیے سوائے اس کے اور کوئی صورت نہ تھی کہ وہ انھیں مجسّم بنا دیں۔ یعنی عشق کو عشق کہیں اور حسن کو حسن۔ ظاہر ہے کہ اس طرح قصّے میں وہ جان نہیں پیدا ہو سکتی۔ کیوں کہ جب کیفیات و جذبات ہی کردار کی شکل میں منظرِ عام پر آئیں گے تو ان کے ناموں ہی سے ظاہر ہو جائے گا کہ وہ کس سیرت کے مالک ہوں گے"[2] میرے خیال سے یہ نقص کرداروں میں اس اندازِ تمثیل کی وجہ سے نہیں بلکہ فن کار کی اپنی صلاحیتوں کے صنّاعانہ استعمال پر منحصر ہوتا ہے۔ اگر اس نے صناعی سے کام لیا ہے، اور اپنے کرداروں میں جان ڈال دی ہے تو یہ نقص نہیں رہ جائے گا۔ آگے چل کر خود موصوف ہی نے "سب رس" کے بارے میں کہا ہے کہ :-

> اس نے اپنے بے مثال ایمائی اندازِ بیان سے اس تمثیل کو جان دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ "سب رس" کے کردار غیر مجسّم کیفیات انسانی ہیں لیکن وجہی نے ان کو الفاظ کے جامہ میں اس طرح ملبوس کر دیا ہے کہ نظر کی جاسوسیوں، رقیب کی پہرہ دستیوں، غمزہ کی نزاکتوں اور زلف کی برہمی کے ساتھ ساتھ عقل ہر جگہ محو تماشائے لب بام اور دل ہر جگہ آتش نمرود میں چھلانگ

---

(۱) مضمون سب رس۔ رسالہ شاعر بمبئی۔ خاص نمبر ۱۹۶۳ء۔ ص ۲۲

(۲) رر رر ۲۳

لگاتا نظر آتا ہے"[1]

"سب رس" میں انسانی زندگی کو "جسم" کی شکل دی گئی ہے۔ یعنی بدن ایک اسٹیج ہے جہاں مختلف و متضاد میلانات و جذبات برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ انسان واقعی مختلف اور متضاد جبلتوں کا گہوارہ ہے۔ عقل، جذبات، نفسیات، شعور، لاشعور اور مختلف و متضاد خواہشات ایک دوسرے سے ٹکراتی رہتی ہیں۔ عقل کہتی ہے یہ نہ کر اس میں جی کا زیاں ہے۔ عشق کہتا ہے یہی کر اس لیے کہ یہی منزلِ حیات ہے۔ عقل محوِ تماشائے لبِ بام ہونا سکھاتی ہے۔ عشق آتشِ نمرود میں کود پڑنا ہی عین مقصدِ زیست سمجھتا ہے۔ زندگی کی راہ میں کئی سنگِ گراں ہیں۔ سماج، خواہشات، نفس، حاسد دشمن، مخالف نظریوں کے لوگ، اپنا اپنا عمل کرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر یہ نہ ہوں تو زندگی کے ہنگامے بے جان اور شہرِ خموشاں نظر آئیں گے۔ جینا مرنے پر منحصر ہے۔ زندگی کا لطف غم کے زخموں سے دوچند ہوتا ہے۔ اس ساری کشمکشِ انسانی کو "سب رس" میں چلتا پھرتا دکھایا گیا ہے۔ اس کی فضا اور واقعات انسانی زندگی کی داستان کے ٹکڑے ہیں جو بڑی چابک دستی سے ایک دوسرے میں پیوست کر دیے گئے ہیں۔ ہر علامت اپنے اندر ایک دنیائے معنی چھپائے ہوئے ہے۔ ان علامتوں سے ہم فن کار کے نہاں خانۂ دل کی سیر کرتے ہیں۔ وجہی کی علامتیں نفسیاتی اور متصوفانہ ہیں۔ ان کے ذریعے نفسیاتِ انسانی کی مختلف گرہوں کو کھولا گیا ہے اور سلوک و طریقت کے مرحلوں کی تصویر سازی کی گئی ہے۔ ایک طرح سے یہ بھی روحانیت اور مادیت کی کشمکش کی عکاسی ہے اور خواہشِ دنیا اور خواہشِ عقلی کی انسانی کشمکش کی بہترین نمائندگی ہے۔

مجرد صفات و جذبات کو مجسم کر کے داستان میں پیش کرنے کے سلسلے میں یہ اعتراضات کیے جاتے ہیں کہ اس سے پوری شخصیت نہیں اُبھرتی اور کردار مجروح ہو جاتے ہیں۔ قاری کی توجہ داستان سے زیادہ ان جذبات و کیفیات کی طرف منعطف رہتی ہے۔ "پربودھ چندرودے" پر سما لوچنا لکھتے وقت پنڈت رام چندر مشر نے کم و بیش انہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

"اس طرح کی تخلیق میں ایک خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ بے جان خیال یا تصور جس کو متشخص یا مجسم کیا جاتا ہے، اتنے صاف ظاہر ہو جاتے ہیں کہ ان کا مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے"

(۱) مضمون سب رس رسالہ شاعر بمبئی۔ خاص نمبر ۱۹۶۳ء ص ۲۴

یا ان میں اتنی کم شخصیت ہوتی ہے کہ بے جان خیال ہی بنے رہ جاتے ہیں۔ اکثر وہ زندہ آدمی سے زیادہ نظری اصول ہی ہوا کرتے ہیں۔ واقعات میں ان اصولوں کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش اتنی واضح ہوتی ہے کہ تفریح ذرا بھی نہیں ہو پاتی۔ حقیقت میں ہوتا یہ ہے کہ زیادہ تر ایسے ڈرامے اخلاقی تعلیم کے نقطۂ نظر سے اظہارِ قابلیت کی نمائش کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ علامتوں سے پُر واقعات کی بے کیفی کی یہ ایک زبردست وجہ ہے۔" (۱)

یہ خیال بظاہر بڑا وزن رکھتا ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو یہ فن کار کی اپنی صلاحیت پر منحصر ہے جیسا کہ اس سے پہلے کہہ چکا ہوں۔ بے جان خیال یا تصور میں جان ڈال دینا اور ان کو مکمل کردار کی حیثیت سے پیش کرنا، واقعات میں دل چسپی قائم رکھنا اور داستان کو بے کیف ہونے سے بچا لینا، یہ سب کچھ مصنف کی اپنی صلاحیت پر منحصر ہے حالاں کہ یہ بڑا دشوار گزار مرحلہ ہوتا ہے۔ وجہی کو اس سلسلے میں کامیاب فن کار کہا جا سکتا ہے۔ اس نے واقعات میں دل چسپی اور رنگینی برقرار رکھی ہے۔ غیر ضروری تعلیم و تلقین کو جو قصے کی دل چسپی کو کم کر دیتے ہیں، اگر الگ کر کے محض واقعات پر غور کریں تو ان میں دل چسپی کے ہزار گوشے نظر آئیں گے۔ "سب رس" کے کردار بھی بے جان نہیں معلوم ہوتے، ان میں خاص جان ہے۔ اس کے مقابل میں "گلزار سرور" کو رکھیں تو بقول ڈاکٹر گیان چند:

"گلزار سرور کا قصہ شروع میں سیدھا سادا رزمیہ ہے اور اس کے بعد سالک کی قطع منازل کا بیان ہے۔ اس میں بڑی باقاعدگی ہے۔ "سب رس" کے قصے میں رومانی اور داستانی انداز ہے۔ اس سے یہ زیادہ دل نشیں ہے۔ یہاں نظر، غمزہ اور لٹ جیسے دل کش کردار ہیں اور غیر اور رقیب جیسے شرپسند بھی۔ یہاں حلِ مشکل ہمت کی مدبری سے ہوتا ہے، لیکن گلزار سرور میں سالک کی جدّ و جہد کا قرارِ واقعی بیان ہے۔" (۱)

---

(۱) سماری پنا پبدورک چیدروتے ص [illegible] (۲) نثری داستانیں ص ۱۲۶

"سب رس کی داستانی حیثیت بھی اور اس کی کڑیاں بھی دوسری داستانوں کی بہ نسبت زیادہ مربوط ہیں۔ اس میں حقیقت پسندی بھی زیادہ ہے۔ دو ایک جگہوں کو چھوڑ کر غیر حقیقی اور مابعد الطبیعی عناصر کا سہارا کم لیا گیا ہے۔ اس میں ایک قصہ ہے، جو مرکزی قصے سے لپٹا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ قصہ در قصہ کا داستانی انداز نہیں۔ سوائے دو ایک جگہوں کے اس کی داستانی تنظیم میں کوئی جھول نظر نہیں آتا، البتہ انگوٹھی کے ضائع ہو جانے پر بھی اس کی پروا نہ کرنا اور نظر سے باز پرس کا نہ ہونا، دل کا عاشق ہو کر بھی حسن پر فوج کشی کرنا، عقل کا پہلے تو دل کو حسن سے نہ ملنے دینا اور قید کر دینا اور پھر خود اسے اس پر چڑھ دوڑنے کے لیے تیار کرنا، ابتدا اور انجام کے سوا آبِ حیات کا غیر اہم ہو کے رہ جانا، نظر کا دل کو چھوڑ چھاڑ کر راہِ فرار اختیار کرنا، ناموس کا دو بول سنتے ہی قلندر بن جانا، یہ واقعات ایسے ہیں جن سے قصے کے پلاٹ کا ڈھیلا پن نمایاں ہو جاتا ہے۔ بلا شبہ ان میں سے کچھ واقعات کی تاویل و توجیہہ بھی کی جا سکتی ہے، مگر کچھ کو کس خانے میں فٹ کریں گے، مثلاً یہ کہ انگوٹھی حسن کی نشانی اور نظر سے اس کی ملاقات کا ثبوت تھی۔ اس کے علاوہ نظر اس کو منھ میں رکھ کر نظروں سے اوجھل بھی ہو سکتا تھا۔ ان دونوں باتوں کا استعمال ہو چکا تھا اس لیے اس کی طرف کسی نے توجہ نہ کی۔ عقل نے عشق سے کہیں جنگ نہ ہو جائے، اس خیال کے پیشِ نظر دل کو باز رکھنے کی کوشش کی تھی، مگر نظر کی وجہ سے جب غمزہ نے توبہ کو جو عقل کا قلعہ دار تھا شکست دی تو اس نے عقل سے ساری روداد بیان کی۔ مزید غمزہ عقل کی مملکت کی طرف بڑھتا چلا آتا تھا تو اس کو روکنا ضروری تھا۔ جنگ چھڑ ہی گئی تھی تو اس سے منھ موڑنا بادشاہ کے شایانِ شان نہ ہوتا۔ اس لیے اس نے اپنے بیٹے دل سے مشورہ کر کے پہلے اسے روانہ کیا پھر خود روانہ ہوا۔ نظر دل ہی کی خاطر اور اسے نظر بندی سے رہائی دلانے کے پیشِ نظر ہی اس کے محبوب تک پہنچا اور اسے خبر کرنا ضروری سمجھا اور اس کے علاوہ انگوٹھی جو اس

کے پاس تھی، ایک ہی شخص کے کام آسکتی تھی اس لیے اس نے اس سے فائدہ اُٹھایا۔ اس میں دل سے اس کی بے وفائی نہیں، وفاداری ہی ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح دل کا حسن پر فوج کشی کرنا بھی جائز ہوسکتا ہے کہ آخر باپ کی اطاعت اور اس کی مدد بھی کوئی چیز تھی۔ پھر اس نے براہِ راست فوج کشی نہیں کی اور نہ ہی زیادہ سرگرم حصّہ لیا۔ وہ تو اس سے ملنے کی راہ ڈھونڈ رہا تھا، مگر آبِ حیات کا غیر اہم ہوجانا اور ناموس کا فی الفور قلندر بن جانا، تاویل و توجیہہ کی حدود سے بھی باہر ہے۔

"سب رس" کے کرداروں میں جان پائی جاتی ہے۔ وہ مصنّف کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی نہیں، اپنا ایک الگ وجود اور شخصیت رکھتے ہیں۔ وہ خود آگے بڑھتے ہیں۔ اور مختلف کشمکشوں رزموں اور بزموں میں شامل ہوتے ہیں۔ ان کا نام، ان کی شخصیت کی راہ میں حائل نہیں ہوتا۔ وہ مکمل شخصیت رکھتے ہیں۔ ان کا سُراپا بھرپور ہے۔ ان میں جاذبیت اور کشش ہے۔ حسن کا سُراپا دیکھیے: "مکھ مقبول ہے، متوالی آنکھ ہے، قبول صورت ناک ہے، نرم نازک لعل ہونٹاں ہیں مہندی رنگے ہاتاں ہیں، نباتاں جیسے داتاں ہیں، ابلوچ جیسی باتاں ہیں، شرذی جیسی کمر ہے، گھنگھر والے بال ہیں۔" وہ مجسّم عورت ہے۔ رشک وحسد سے بھری، ذی عقل، مختلف حالات سے نمٹنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ خوش گفتار اور خوش رفتار ہے۔ شعروشاعری سے لگاؤ رکھتی ہے۔ خطوں کو انشا پردازانہ شان سے لکھتی ہے۔ اس کا تصوّرِ عشق، جسم و روح دونوں کا ہے۔ قوّتِ فیصلہ کی مالک۔ غیظ وغضب اور مہر وکرم سے حسبِ ضرورت کام لیتی ہے۔ شخصی حکومتوں کی شہزادیوں کے ناز و ادا اور ذوق و فہم کی مجسّم تصویر ہے۔ دل کا سُراپا ملاحظہ فرمائیے۔ "صاحب صورت، صاحبِ جمال ہے۔ صاحبِ ہنر، صاحب کمال ہے۔ آفتاب جیسا موں ہے، بادل جیسے بالاں ہیں، چاند جیسے گالاں ہیں۔" شجاع اور بلند ہمّت ہے۔ مشکلات سے نہیں ڈرتا۔ شہزادوں کی فطری کمزوریوں اور خوبیوں کا مجسّمہ۔ خطر پسند نہیں، بلکہ بزدلی کی طرف مائل ہے۔ وہ حسن سے محبّت کے باوجود غیر کی لذّت چکھنے سے حالتِ بے ہوشی ہی میں سہی باز نہیں آتا۔ تحریر و تقریر سے واقف ہے۔ پُرانے وقتوں کے ایک ولی عہد کی دل چسپ تصویر ہے۔ غیر کا کردار کتنا جاندار اور حقیقی ہے، وہ اس کے اعمال سے ہی معلوم کیا جاسکتا ہے۔ ایک عورت کی طرح رقابت کی آگ میں جلتی ہے۔

اور موقع پاکر اپنا مقصود حاصل کرلیتی ہے یعنی دل سے وصل کی لذت چھین لیتی ہے اور پھر حسن کی ڈانٹ پھٹکار سے جو نفرت پیدا ہوتی ہے، اس کے پیش نظر اپنے باپ سے اور نمک مرچ لگاکر واقعہ بیان کرتی ہے اور اپنی جلن کی آگ کو بجھاتی ہے لیکن آخر وہ عورت ہے، بعد میں اپنے سلوک پر پچھتاتی ہے اور حسن کو دل کی بے گناہی سے مطلع کر دیتی ہے اس کے اندر اچھائی اور برائی، نفرت اور محبت حسد اور رحم کے جذبات ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ وہ ایک مجسم عورت ہوکر ہمارے سامنے آتی ہے۔ رقیب جو عشق کی راہ کا سب سے بڑا روڑا ہے، اسی طرح بد خصلت اور بد ہیئت ہے جس طرح اکثر داستانوں میں ولین کے کردار ہوتے ہیں۔ وجہی نے اس کو سگ صفت، روسیاہ، بدکردار اور گمراہ کے روپ میں پیش کیا ہے۔ وہ لالچی اور پکا دنیا دار ہے۔ اسے اپنے دشمنوں سے سخت نفرت ہے۔ موقع ملے تو وہ کسی کو نہیں بخشتا۔ عقل اور عشق دو الگ الگ صفات کے بادشاہ ہیں۔ ایک میں دانش مندی سمجھا کر کام نکالنے کی عادت ہے۔ دوسرے میں قہرمانی اور آمریت۔ اسی طرح ہمت ایک دور اندیش اور مصلحت کار رئیس کی شکل میں اور دوسرے رُوسا قامت، غمزہ، زلف وغیرہ امرائے درباری معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا شاہانہ رنگ ڈھنگ، ان کی چال ڈھال، ان کی بخشش و کرم، ان کی ضیافتیں وغیرہ شخصی حکومتوں اور بادشاہوں کے وزرا اور امرا کی ترجمانی کرتی ہیں۔ نظر کی جاسوسی، جستجو، سیاحت، لسّانی اور سفارت مل کر اس کی شخصیت کی تشکیل کرتی ہیں۔ وہ محض نظر سے آگے بڑھ کر ایک مصاحب اور درباری کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح ناز مجسم دائی اور وفا مجسم سہیلی نظر آتی ہے۔ اور یہ واقعی وجہی کا کمال ہے کہ اس نے اپنے کرداروں کی شخصیت کو مجروح نہیں ہونے دیا۔

"سب رس" کے چند اور پہلو

"سب رس" کے مطالعے کے اور کئی پہلو توجہ طلب ہیں۔ پند و موعظت اور درس و نصیحت کے علاوہ اس میں مختلف النوع موضوعات پر وجہی کے خیالات کا احاطہ کیا جا سکتا ہے۔ ان موضوعات میں مذہبی، غیر مذہبی، سماجی، علمی، تہذیبی اور ادبی سبھی قسم کے موضوعات شامل

ہیں۔ عشق و عاشقی سے لے کر شراب و شاہد، سلوک و معرفت، معجزات و کرامات، دین و شریعت، عورت اور مرد کے تعلقات، اور بادشاہ اور رعیت کے روابط سبھی موضوعات پر اس کے ارشادات موتیوں کی طرح بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ مواعظ زیادہ تر نفسِ واقعہ سے غیر متعلق ہیں اور محض اظہارِ قابلیت اور نمائشِ علمی کے مصداق بن کر رہ گئے ہیں۔ مولوی عبدالحق نے غلط نہیں کہا ہے کہ :-

"اگر ان تمام غیر متعلق مباحث کو نکال دیا جائے تو مضامین وجہی کی ایک اچھی خاصی دوسری کتاب تیار ہو سکتی ہے۔"(۱)

وجہی کثرت ازدواج کو معاشرے کی خرابی کی بنیاد سمجھتا ہے۔ وہ سوکن کے جلاپے کی دلچسپ تصویر کھینچتا ہے۔ عورت کو وہ پاک دامن اور اپنے مرد کی محبت کی امین سمجھتا ہے۔ جو اس کے خلاف کرے اس سے خدا کی پناہ مانگتا ہے۔ اس نے اپنے زمانے کے شادی بیاہ کے رسوم اور طریقوں کی بھی نقشہ کشی کی ہے۔ عشق کی تفسیر میں وہ کمال کر دکھاتا ہے۔ اس کے نزدیک "عشق عاجز، عشق توانا، عشق دانا، عشق دیوانہ، عشق اپنے رنگ میں آپ گھلنا، عشق آپس پر آپ بھلنا، عشق کے چالے کون نبھالے، عشق جند، عشق جہان، عشق دین، عشق ایمان، عشق حاکم، عشق سلطان"۔ عشق کی یہ وہی تفسیر ہے جو میر کے یہاں اس شعر کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے :-

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

اس نے عشق ہی نہیں عقل، حسن، شراب، بادشاہ، دنیا، نماز، حیا، تلوار، عورت، مرد، سوکن کا جلاپا، شہر یاروں کی کج کلاہی، ستم پیشوں کی ستم رانی، مذہب، تصوف، معرفت، معراج، معجزات، شادی بیاہ کی رسومات، گلگشت و چمن زار اور دوسرے بے شمار چھوٹے بڑے موضوعات کو رشتۂ قلم میں پرو کر فکر و فن کے لالہ و گل کھلائے ہیں۔ چند اقتباسات دیکھیے :-

"اصیل عورتاں اپنے مرد بغیر دوسرے مرد کوں ہر دو جہاں میں اپنا دین و ایمان کو

---

(۱) قدیم اردو "سب رس" ص ۲۲

پچھان تیاں ہیں۔ جوں خدا کو مانتے تیوں اپنے مرد کوں مان تیاں ہیں۔ جو مرد راضی تو خدا راضی۔ رسول راضی۔ جو مرد راضی دین دنیا ہیں عورت کی سرفرازی۔ جنے نخریاں انکڑی مرد کا دل ہات نہیں پکڑی اپنی چاترائی کچھ نام نیں کی نکامی کچھ کام نیں کی۔ وہی عورت بھلی جو کوئی مرد کے کہے ہیں چلی۔" (۱)

"جو لگن نماز کرتے ہیں تو لگن خداچ یاد آنا۔ اگر یو بھید کوئی پایا ہے تو لا صلوٰۃ الا بحضور القلب، بی آیا ہے۔ نماز ہیں چکچھ پڑنا ہے سوں جانو خدا سوں باتاں کرنا ہے۔" (۲)

"شراب کی ہستی کوں کئے منا۔ اس مستیاں کوں کیا کنا۔ یو نہ زیدؓ بولیا نہ عمرؓ۔ مرتضیٰؓ کا قول ہے "سکر الحکومۃ اسکر من سکر الخمر"۔ یعنی حکومت کی مستی تے زیاست ہے۔ بڑیاں کا بول الحق راست ہے۔" (۳)

اسی طرح مختلف موضوعات پر اس کے افکار و خیالات بکھرے پڑے ہیں جو اس کے زمانے کے سماجی تصورات کی بھی عکاسی کرتے ہیں اور اس زمانے کے معاشرے کے خد و خال کی بھی۔ عورتوں کے بارے ہیں وجہی کے تصورات اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ اس معاشرہ پر مذہب کی گرفت مضبوط تھی۔ شراب کی تعریف ہیں صفحے کے صفحے سیاہ کر ڈالنے کا مقصد سوائے اس کے کچھ نہیں کہ اس مرض ہیں شاہ و گدا سبھی مبتلا تھے۔ یہی نہیں بلکہ بادشاہ کی خوشنودی مقصود نہ ہوتی اور خود بادشاہ سلامت اس کے قائل نہ ہوتے تو وجہی کو شاہی فرمائش کی ایک کتاب ہیں اس جرأتِ رندانہ کا بھی حوصلہ نہ ہوتا۔ ان متفرق مضامین ہیں انشائیوں کی شان ہے۔ اسی لیے متعدد اہلِ قلم نے یہ خیال بھی ظاہر کیا ہے کہ اردو کا سب سے پہلا انشائیہ نگار بھی وجہی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں :

---

(۱) "سب رس"، ص ۸۲

(۲) " " ۱۰۱

(۳) " ۳۰

"ڈاکٹر سیدہ جعفر نے ماسٹر رام چندر کو اردو کا پہلا انشائیہ نگار قرار دیا ہے۔ اگر قصہ در قصہ کی طرح انشائیہ در انشائیہ کی بھی کوئی تکنیک تسلیم کر لی جائے تو "سب رس" اپنے دامن میں متعدد انشائیے لیے ہوئے ہے۔ ایسے انشائیے جو خالص والہانہ انداز میں سپردِ قلم کیے گئے۔" (۱)

رسالہ "شاعر" بمبئی میں ڈاکٹر نورالسعید اختر کا ایک مضمون چھپا ہے :

" اردو کا پہلا انشائیہ نگار" انشائیہ کی خصوصیت پر بحث کرتے ہوئے موصوف نے چند رعایتوں کے ساتھ وجہی کو اردو کا سب سے پہلا انشائیہ نگار ثابت کیا ہے۔" (۲)

" سب رس" میں بہت "DIGRESSIONS" بھی ہیں۔ مولوی عبدالحق نے انھیں محض بیان سمجھا تھا لیکن سچ یہ ہے کہ "سب رس" کے بیانیہ میں ان سے (وجہی سے) ایسے کنج پیدا ہو گئے ہیں جو بجائے خود حسین اور تسکین دہ ہیں۔ وہ ایک وسیع گلستاں کی منفرد روشیں ہیں جن میں سے ہر ایک اپنی نزہت اور رنگ برنگی کی وجہ سے نظر کش ہیں۔ انہی میں ہم کو اردو انشائیہ نگاری کے اوّلین نقوش بھی ملتے ہیں۔" (۳)

وجہی کی قابلیت اور علمیت میں شبہ نہیں۔ اس لیے جب کوئی بھی موضوع نام "سب رس" میں آجاتا ہے اس کے ہاتھ میں قلم مچلنے لگتا ہے اور وہ دو چار صفحے اس موضوع کی نذر کر دیتا ہے۔ بلاشبہ قصّے کے ضمن میں یہ نصائح واعظانہ قطع کلام ہی معلوم ہوتے ہیں، لیکن وہ اپنے اسلوب کی رنگینی اور اپنی شگفتہ نثر کے بل بوتے پر یہ جسارت بھی کر بیٹھتا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اگر قصے کے چوکھٹے سے الگ کر کے ان کو پڑھا جائے تو ان کا لطف کئی گنا محسوس ہوتا ہے۔

"سب رس" کا اسلوب

" سب رس" کے مطالعے کا دوسرا توجّہ طلب پہلو وجہی کا اسلوب اور اندازِ تحریر ہے۔ اس

(۱) نثری داستانیں۔ ص ۱۲۸

(۲) رسالہ "شاعر" بمبئی۔ مئی ۱۹۷۰ء جلد ۴۱ شمارہ ۵ مضمون اردو کا پہلا انشائیہ نگار۔ ص ۴۴

(۳) مجلّہ عثمانیہ۔ دکنی ادب نمبر ص ۴۷۔ بحوالہ "شاعر" بمبئی۔ مئی ۱۹۷۰ء اردو کا پہلا انشائیہ نگار۔ ص ۵۱

نے رنگین نثر لکھی ہے۔ سجع اور قوافی کا التزام بھی کیا ہے، لیکن شگفتگی اور سلاست کو کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ مولوی عبدالحق نے وجہی کے اس دعوے کو غلط قرار دیتے ہوئے کہ اردو میں وہ تمثیل کا بھی موجد ہے اور یہ کہ اس نے اس سلسلے میں کسی کی پیروی نہیں کی۔ ہے، یہ تسلیم کیا ہے کہ یہ تحریر بلاشبہ اردو میں اسی کی ایجاد کی ہوئی ہے۔ مولوی عبدالحق صاحب کہتے ہیں :-

اگر اس کا یہ مطلب ہے کہ قصہ کا یہ نیا ڈھنگ اس کا نکالا ہوا ہے تو یہ صریح غلط ہے، لیکن اگر اس سے یہ مراد ہے کہ تحریر کا یہ اسلوب اُردو زبان میں اس کا ایجاد ہے تو بے شک یہ صحیح ہے۔"

آگے چل کر اس کے اسلوب کے بارے میں مولوی صاحب فرماتے ہیں :

"سب رس" اردو نثر کی پہلی کتاب ہے جو ادبی اعتبار سے بہت بڑا درجہ رکھتی ہے اور اس کی فضیلت اور تقدم کو ماننا پڑتا ہے۔ نثر میں قافیہ کا التزام بہ ذات خود ایک ایسی چیز ہے کہ تکلف اور آورد سے بچنا محال ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ اس پابندی کی وجہ سے بعض بعض مقامات پر عبارت محض تک بندی ہو کے رہ گئی ہے اور ادائے مطلب میں بھونڈا پن نظر آتا ہے اور جو کوئی بھی اس قسم کی پابندی اپنے اوپر عائد کرے گا وہ اس سے نہیں بچ سکتا، لیکن اس سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو اس میں بے حد فصاحت، روانی اور سلاست پائی جاتی ہے۔"(۱)

"سب رس" اسلوب کی ترقی کی ایک اہم منزل ہے۔ اس سے پہلے کی زبان محض اظہارِ مطالب کا کام کرتی تھی۔ اس میں ادبی چاشنی نہیں تھی۔ وجہی نے ادبی چاشنی پیدا کی۔ اس کے علاوہ اس نے نظم اور نثر ملا کر ایک نیا اسلوب اختیار کیا جس کی ایجاد کا اس نے دعوی بھی کیا ہے۔

"جتے چوساراں، جتے فہم واراں، جتے گن کاراں ہوئے سن آج لگن کوئی اس جہان میں ہندوستان میں ہندی زبان سوں اس لطافت، اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملا کر نہیں بولیا۔"

---

(۱) قدیم اردو مضمون۔ سب رس۔ ص ۲۴۲ - ۲۴۱

"یو عجیب نظم ہور نثر ہے۔ جانو بہشت میں کا قصر ہے۔ کوئی بات ہماری چپیا دو ہماری ہے۔ ہر چہ فہم داری سے چلیا تو کیا ہوا باٹ ہماری ہے۔"

دراصل "سب رس" سے اردو نثر سادگی اور بے تکلفی سے حسن اور توانائی کی منزل میں داخل ہوئی جس کا سہرا وجہی کے سر ہے۔ وجہی کی باٹ اردو نثر میں حسن، توانائی، ادبیت اور رنگینی کی باٹ ہے جس میں بلاشبہ اسے اوّلیت حاصل ہے۔

وجہی طول نگار ہے وہ قافیوں میں بھی دو چار قافیوں پر اکتفا نہیں کرتا۔ تعارف شخصیت اور صفات کے بیان میں بھی متعدد قافیوں کو تحریر کیے بغیر اس کی سیری نہیں ہوتی۔ ڈاکٹر گیان چند نے صحیح کہا ہے کہ :-

"اس کا مقصود اپنی انشا پردازانہ مہارت کی نمود ہے۔"[1]

وہ اپنی طویل بیانی کی عادت سے باز نہیں آتا۔ وہ ایک مضمون کو سو رنگ سے باندھتا ہے۔ وہ دریا کو کوزے میں نہیں بند کرتا۔ کوزے کے لیے دریا بہا دیتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی نثر اپنی دلکشی نہیں کھوتی۔ اس کا اسلوب مانا کہ مرصع اور مسجع ہے لیکن فسانۂ عجائب کے بعض حصّوں کی طرح دقیق، بوجھل اور ثقیل الفاظ سے زیر بار نہیں۔ بلکہ اس نے قافیوں، تشبیہوں اور استعاروں کے سہارے ایک آئینہ خانہ سجا رکھا ہے۔ اس کا تخیل واضح اور مبرہن ہے۔ وہ معنی بندی اور معنی آفرینی کا قائل نہیں لیکن وہ متواتر فقروں اور قافیوں کے بچھے ہوئے رنگین جال سے کسی خیال یا تصوّر کو اڑنے نہیں دیتا۔ مسجع اور مقفّیٰ نثر خیال کے آزادانہ بہاؤ میں بلاشبہ معاون بننے کے بجائے رکاوٹ ہی ڈالتی ہے، لیکن وجہی نے جس قصّہ حسن و دل کو سامنے رکھا وہ مسجع اور مقفّیٰ ہی تھا۔ علاوہ ازیں فارسی میں سہ نثر ظہوری کا طوطی بول رہا تھا۔ وجہی کا اس سے متاثر ہونا بعید از قیاس نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے سب رس کے لیے یہی پیرایۂ بیان پسند کیا۔ اس کی قافیہ پیمائی کا انداز ملاحظہ فرمایئے:

"کرامت کنے سو عقل نام
جکچھ دنیا میں ہوا سب عقل کا کام

(۱) نثری داستانیں۔ ص ۱۲۸

عقل نے ہوا سب حلال ہور اور حرام۔ عقل تی پکڑیا فرقِ خاص ہو عام۔ عقل

تی رکھے ہر ایک کا نام۔ نہیں تو کاں تھا صبح ہور شام۔ شیشہ ہور جام۔ پستہ

و بادام۔ صیاد و دام۔ صاحب غلام۔"

قافیوں کا اس طرح تعاقب جملوں کی مجموعی فضا کے تاثر کو مجروح کر دیتا ہے اور موضوع میں بھی عدم توازن پیدا ہو جاتا ہے، لیکن بعض جگہوں پر لفظوں کی یہ صف آرائی کسی لشکرِ جرار کی طرح دلوں میں عظمت کا سکہ بٹھا دیتی ہے۔

"ناموس بادشاہ انونوں دیکھ مال ملک سب چھوڑیا۔ کچھ نہ لوڑیا قلندر ہوا۔ سمندر رہوا۔ فقیر ہوا۔ بے تدبیر ہوا۔ اسیر ہوا۔ غمزہ کے ہات میں سنپڑیا۔ ناموس نے عشق میں ناموس گنوایا۔ لکھیا تھا سو انپڑیا۔"

اس اسلوب میں وزن اور وقار اس وقت پیدا ہو جاتا ہے جب مصنف دوسری زبانوں کے ادب کے جواہر پاروں، قرآن و حدیث، روز مرہ، کہاوتوں اور ضرب الامثال کے برمحل استعمال سے نثر کو باغ و بہار بنا دیتا ہے۔ جگہ جگہ فارسی اردو کے الفاظ اس کی نثر میں دل کشی کا سبب بنتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

"یہ نثر ہی کیا کم باغ و بہار ہے کہ اس پر جا بجا وجہی نے اُردو اور فارسی شعر اور بعض جگہ برج بھاشا کے دوہے مستزاد کیے ہیں۔ نثر میں بھی جا بجا عربی فارسی اور اُردو اور ضرب الامثال سے کام لیا ہے۔ غرض یہ کہ اسلوب ہو کہ موضوع وجہی کسی مقام پر بند نہیں ہے۔ وہ اردو کے کسی انشا پرداز سے نیچے نہیں رہتے۔ اردو نثر کی ابتدائی صدیوں کی تاریکی میں "سب رس" روشنی کے مینار کی طرح دُور تک ضو پاش اور جلوہ بار ہے۔"(۱)

عربی کے بے شمار اقوال میں سے چند مشتے نمونہ از خروارے پیش ہیں:

۱۔ العقل نصف الکرامات — دانایاں میں یوں چلی ہے بات

---

(۱) نثری داستانیں۔ ص ۱۲۹

۲۔ مرتضیٰ فرماتے ہیں ۔ جنوں کی بات دائم قائم۔ عرفت ربی بفسخ العزائم۔

۳۔ صبوری تے دنیا، صبوری تے دین۔ مصحف کی آیت ہے :۔

ان اللہ مع الصابرین۔

۴۔ پڑن رقعہ دیا جیو کے ہات کتابت کتے آدھا ملاقات :۔

المکتوب نصف الملاقات

۵۔ لاعلاج تھہ تیغ آئے انو کے دلاں، انو کیاں انکھیاں، انو کے کاناں۔ قدرت سوں باندکر غفلت کی دی گرہ جو مصحف میں خدا کتا ہے کہ :۔

ختم اللہ علیٰ قلوبھم وعلیٰ سمعھم وعلیٰ ابصارھم غشاوہ۔

۶۔ الحیاء تمنع المرزق۔ الحیاء من الایمان۔ جز کلام المجانین لا تعتبر الحال کالبرق۔ لاوفا للملوک۔ الدنیا کذب لا یحصل الا بالزور۔ السخی حبیب اللہ ولوکان فاسقا والبخیل عدو اللہ ولوکان زاھدا۔ الانسان حریص علی ما منع۔ جیسی احادیث اور اقوال اس میں جا بجا ملتے ہیں۔ فارسی ضرب الامثال کی بے تکلفی ملاحظہ فرمایئے :

۱۔ مردی و نامردی ایک قدم ہے۔ مردی و نامردی قدمے فاصلہ دارد۔

۲۔ اس بات پر یو بات آئی کہ علت جاتی ولے عادت نہیں جاتی۔

علت می رود ولے عادت نمی رود۔

۳۔ جس نے لھوا ہات پکڑ لیا اس کی دائم پیش بازی "ہر کہ شمشیر زند بنامش خوانند" اس کے علاوہ۔ دکنی، مراٹھی، گجراتی اقوال و محاوروں اور شمالی ہندوستان کے بھی بہت سے فقروں سے اس نے اپنی نثر کو سجا رکھا ہے اور ان سب کے باوجود نثر میں بھی اپنی نظم کے اس شعر کی پابندی کرتا ہے کہ :۔

جو بے ربط بولے تو بتیاں پچیس
بھلا ہے جو اک بیت بولے سلیس (قطب مشتری)

"سب رس" کی زبان

تیسرا توجہ طلب پہلو اس کی زبان ہے۔ اس کی زبان کے بارے میں مولوی عبدالحق نے اپنے بسیار مذکور مقدمے میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ اگرچہ میرے موضوع سے اس کا براہ راست تعلق نہیں، لیکن اس کی زبان اردو زبان کے نشوونما اور ارتقا کی کڑیوں کو ملانے اور سمجھنے کے سلسلے میں بڑی اہم ہے۔ اس سے ہم اس زمانے کی زبان اور تحریر اور ادبی روش سے متعارف ہو جاتے ہیں، مثلاً پنجابی اثرات کا دکن پر پایا جانا یعنی اسما کے علاوہ افعال کو بھی "ان" کے ذریعے جمع بناکر بولنا۔ فاعل اگر جمع مؤنث ہے تو فعل بھی جمع مؤنث استعمال کرنا وغیرہ۔ اس کی نثر میں مرہٹی الفاظ بھی ملتے ہیں اور وہ اس اصول پر عمل کرتا ہے کہ جیسے بولا جائے اسی طرح لکھا بھی جائے۔ مثلاً جناور، نفا، منا وغیرہ وجہی نے بہت سی چیزیں جائز کر رکھی ہیں، جو اس وقت جائز رہی ہوں گی۔ مثلاً میراث کا قافیہ، پیاس باندھنا۔ نگاریدن سے نگارنا اور اندیشیدن سے اندیشنا بھی قابلِ ذکر ہیں۔ مولوی عبدالحق کہتے ہیں کہ :۔

> "ایک کام کی بات یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ بعض محاورات اس وقت بھی بعینہٖ اسی طرح استعمال ہوتے تھے جیسے آج کل، مثلاً شان نہ گمان، خالہ کا گھر، کہاں گنگا تیلی اور کہاں راجہ بھوج، گھر کے بھیدی لنکا ڈھائے، شرم حضوری، دیکھا دیکھی، جائیں مائیں کھیلنا، سونا ہور سگندھ، دودھ کا جلیا چھاچھ پھونک پیتا وغیرہ۔" (۱)

اس کے علاوہ بھی اور بہت سی چیزیں جو آج کسی اور طرح مستعمل ہیں اور وجہی کے یہاں کسی اور ڈھنگ سے استعمال ہوئی ہیں۔ مثلاً "ڈھونڈھ" کی "دھونڈ"، یا "ڈانٹ" کی جگہ "دانٹ" اور "گھر گھر" اور "در در" کی جگہ "گھرے گھر" اور "درے در" وغیرہ کا استعمال۔ زبان کی اس مختلف روش سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے کی زبان کیسی تھی اور یہ کہ زبان و ادب کے سلسلے میں اصلاحات،

---

(۱) قدیم اردو مضمون۔ سب رس" ص ۲۲۴

تبدیلیاں اور ارتقائی صورتیں لابدی ہوتی ہیں۔

سب رس کی ان خصوصیات اور اس اہمیت کے علاوہ اور بھی بہت سی باتیں اس سے متعلق کہی جا سکتی ہیں، مثلاً یہ کہ اس پر عربی اور عجمی روایات کے برعکس ہندوستانی روایات، تہذیبی فضا اور تمدنی ماحول کا زیادہ اثر ہے۔ دوسری یہ کہ "سب رس" فرائڈی نفسیات کی پیش رو ہے۔ متوازن شخصیت کا خوب صورت خاکہ ہمیں اس کتاب میں ملتا ہے۔ شخصیت کے جنسی، جمالی اور عقلی عناصر کو نہایت کامیابی کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ "سب رس" سے اس حقیقت کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ شخصیت ایک جامد چیز نہیں بلکہ متحرک ہے۔ شخصیت میں حرکت و ارتقا کی جلوہ گری محسوس ہوتی ہے"[۱]۔ بہرحال "سب رس" کی ادبی عظمت مسلم ہے۔ اسے تصوف و مذہب کی چیز سمجھا گیا اور تصوف کی کتاب بھی کہا گیا ہے"[۲]۔ اسے داستان کی کتابوں میں بھی جگہ ملی، غیر مذہبی نثر اور مربوط ادبی نثر کی بھی سرخیل ٹھہری۔ اس میں انشائیہ کے بھی اولین نقوش ملے اور اس کے ذریعے سب سے پہلے اردو اور برج بھاشا کا فرق بھی واضح ہوا[۳] وہ "فسانۂ عجائب" کے طرز کا بھی پیش رو ہے اور فرائڈی نفسیات اور فلسفہ کے جراثیم بھی سب سے پہلے اسی کے یہاں پائے گئے۔ ان سب سے الگ اس کی اصل حیثیت ایک بھرپور تمثیلی تصنیف کی بھی ہے اور حقیقتاً یہی اس کی قدر اول ہے۔

---

(۱) مضمون "وجہی کا نظریۂ فن اور نقد فن" از ڈاکٹر اختر اورینوی۔ مطبوعہ علی گڑھ میگزین۔ بحوالہ مضمون "سب رس" از حامد چھپروی۔ شاعر بمبئی خاص نمبر ۱۹۶۳ء۔ ص ۲۶

(۲) "دکن میں اردو" از نصیر الدین ہاشمی۔ ص ۱۶۶

(۳) اردو نثر کا آغاز و ارتقاء۔ ص ۲۷۸

تیسرا باب

"گلزارِ سرور" اور اس کا ماخذ

"سب رس" کے بعد اردو کی دوسری اہم تمثیلی کتاب سرور کی گلزار سرور، ملا محمد رضی ابن محمد شفیع کی فارسی تصنیف "حدائق العشاق" کا پابند ترجمہ ہے لیکن کہیں کہیں سرور نے پابند ہونا پسند نہیں کیا۔ اس انحراف نے کہیں لطف اور کہیں بد مزگی پیدا کر دی ہے۔ اس ترجمے کی فرمائش بنارس کے والی مہاراجہ ایشوری پرشاد نرائن سنگھ بہادر نے کی تھی۔ سرور اس وقت انہی کے ملازم تھے۔ مرزا احمد علی کے نام ایک خط میں، سرور لکھتے ہیں :۔

"مہاراج (رام نگر سے) بنارس آئے ہیں ـــ دربار میں مجھ سے کچھ باتیں کی تھیں چناں چہ ایک کتاب ہے "حدائق العشاق" فارسی اچھی ہے۔ حکم ہوا ہے کہ اس کو فقط ہندی کرو۔"(۱)

سرور نے بڑھاپے، بیماری اور پریشانیوں کے باوجود تعمیلِ حکم کی۔ ڈاکٹر گیان چند نے اس کا سن تالیف ۱۲۷۵ھ اور ۱۲۷۹ھ کے درمیان بتایا ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں۔

"قصہ حسن و دل ایک عارفانہ تمثیل ہے۔ بالکل اسی رنگ کی ایک فارسی نثر

---

(۱) "انشائے سرور" رقعہ ۱۵ بحوالہ "رجب علی بیگ سرور حیات اور کارنامے" از ڈاکٹر نیر مسعود ص ۲۵۷

"حدائق العشاق" ہے جو ملا محمد رضی تبریزی ابن محمد شفیع کی تصنیف ہے۔ رجب علی بیگ سرور نے اسے "گلزارِ سرور" کے نام سے اردو نثر کا جامہ پہنایا۔ "گلزارِ سرور" ۱۲۷۵ھ اور ۱۲۷۹ھ کے درمیان کی تصنیف ہے۔"(۱)

سرور نے وجہی کے برعکس اپنے ترجمے کو راز نہیں رکھا۔ سبب تالیف کے تحت لکھتے ہیں :-

"ایک روز حسبِ اتفاق "نسخۂ حدائق العشاق نظر سے گزرا۔ اس کے ترجمہ کرنے کو فقیر سے ارشاد ہوا۔ ہر چند عذر کیا کہ اب تحریر کا زمانہ نہیں۔ حواس مختل ہوش کا ٹھکانا نہیں۔ نشۂ جوانی، لطفِ زندگانی گھٹ گیا۔ جہان کے قصّے کہانی ہو گئے۔ دل ہٹ گیا۔ قبول نہ ہوا۔ ناچار الامر فوق الادب سمجھ کے احکام بجالایا۔ اطاعت سے سر نہ پھرایا۔ خزاں باریابی سے معذور ہے۔ نام اس کا "گلزارِ سرور" ہے۔ گو مزے اور کیفیت سے نہ نثر عاری ہے۔ فقط تحریر فرماں برداری ہے۔ ناظرین پر تمکین سے عرض پیرا ہوا ہوں۔ کیا میرا لکھنا اور میں کیا ہوں۔ صاحب زبان فارسی دان کے روبرو ہندی کیا چیز ہے العاقل تکفیۃ الاشارہ شرط تمیز ہے۔"(۲)

اگرچہ سرور نے بڑی بے دلی سے ترجمہ کیا اور اپنے خیال سے انشاپردازی کا جو حق تھا ادا نہیں کر سکے، مگر حقیقت یہ ہے کہ اس میں بھی ان کے سحر کار قلم نے متعدد جگہوں پر جادو جگایا ہے اور ان کی مقفیٰ رنگین نثر کا لب و لہجہ یہاں بھی جاذبِ توجہ ہے۔ بقولِ غالب :-

"مجھ کو دعویٰ تھا کہ اندازِ بیان و شوخی تقریر میں فسانۂ عجائب بے نظیر ہے جس نے میرے دعوے کو اور فسانۂ عجائب کی یکتائی کو مٹایا وہ یہ تحریر ہے۔ کیا ہوا اگر ایک نقش دوسرے کا ثانی ہے۔ یہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقاش لاثانی ہے۔"(۱)

ڈاکٹر نیر مسعود نے تمثیل نگاری کے ضمن میں خیال ظاہر کیا ہے کہ :-

---

(۱) "نثری داستانیں" ص ۱۲۵

(۲) گلزارِ سرور۔ افضل المطابع۔ نجم العلوم۔ لکھنؤ۔

(۳) تقریظ "گلزارِ سرور" ص ا

"گلزارِ سرور" کی خاص اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے اُردو کے رمزیہ یا مثالیہ ادب میں اضافہ ہوا۔ گلزار سرور سے پہلے نثر کی صرف ایک رمزیہ داستان کا ہمیں علم ہے۔ یعنی ملاّ وجہی کی دکنی تالیف "سب رس" یہ محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی فارسی مثنوی " دستور عشاق" کا ترجمہ ہے۔"(۱)

اس خیال کا پہلا حصّہ تو صحیح ہے کہ گلزار سرور سے اُردو کے تمثیلی ادب میں اضافہ ہوا لیکن دوسرا حصّہ صحیح نہیں ہے، اس لیے کہ ۱۸۰۱ء میں منشی غلام شاہ بھیک کے قصّہ "حسن ودل" کے نثری ترجمے کا ہمیں علم ہے(۲)۔ اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ "گلزار سرور" دوسری بڑی شاہکار تمثیلی تصنیف ہے جو اردو میں منارۂ نور کی طرح روشن ہے۔

حدائق العشاق کا ماخذ

رضی نے "حدائق العشاق" میں اپنے ماخذ کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے، بلکہ اس کے برعکس اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ یہ مضامین میرے خانۂ تخیل سے نکلنے کے لیے بے تاب تھے، لیکن میں اپنے احوال میں گرفتار تھا۔ ان مضامینِ خیالی کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنے کی نہ تو فرصت ہی تھی اور نہ ہمت ہی پاتا تھا۔ مگر یہ احساس ضرور رہتا تھا کہ مایوسی اور اضمحلال کی کوئی بات نہیں۔ تیرگی کے بعد ہی روشنی آتی ہے۔ اس عرصے میں ایک شاہبازِ بلند پرواز نمودار ہوا کہ جس کے سایۂ عاطفت میں شکستہ بال طیور پناہ ڈھونڈتے ہیں اور جس نے چنگل شاہین اضرار، اربابِ جور وظلم سے اسے نجات دلوائی۔ خیال یہ ہے کہ یہ شہبازِ بلند پرواز اللہ وردی خان ہی ہوں گے جنھوں نے رضی کی سرپرستی کی اور اس کتاب کے لکھنے کی ترغیب دی۔ اب سوال یہ ہے کہ "حدائق العشاق" کا پلاٹ تمثیلی انداز اور پیرایۂ بیان واقعی اس کے ذہن کی پیداوار ہے یا اس نے بھی کہیں سے اخذو استفادہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں اگرچہ کوئی داخلی یا خارجی ثبوت موجود نہیں ہے، مگر قیاس یہ ہے کہ چوں کہ اکبر کے زمانے میں علم وادب کا بڑا چرچا

---

(۱) رجب علی بیگ سرور۔ ص ۲۸۸

(۲) ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا کا باب دوم (سب رس) ص [illegible]

تھا اور اس نے سنسکرت اور دوسری زبانوں سے بہت سی کتابوں کا ترجمہ رفاہ عام کے لیے کروایا تھا، اس لیے ہو سکتا ہے کہ مقبول و مشہور عام سنسکرت ناٹک "پر بودھ چندر ودے" کا ترجمہ بھی ہوا ہو اور رضی کی نظر سے گزرا ہو۔ اس کے علاوہ فتاحی کی "دستور عشاق" (۱۴۳۵ء) میں چھپ چکی تھی اور اہل علم اور امرا کے کتب خانوں میں ضرور پہنچی ہو گی۔ اس لیے گمان غالب ہے کہ رضی کی نظر سے "دستور عشاق" کے علاوہ "پر بودھ چندر ودے" بھی گزری ہو گی۔

دستور عشاق۔ حدائق العشاق اور پر بودھ چندر ودے

"دستور عشاق" کے مقابلے میں "حدائق العشاق" "پر بودھ چندر ودے" سے زیادہ قریب ہے۔ اگر چہ دونوں تمثیلیں معرفت و سلوک سے متعلق ہیں، دونوں میں عقل و عشق کی کشمکش اور قلب و ذہن کی آویزش کو پیش کیا گیا ہے۔ یہی پر بودھ چندر ودے میں بھی ہے۔ طلوع معرفت تینوں کا موضوع ہے۔ البتہ "دستور عشاق" میں شروع سے آخر تک ظاہری و باطنی دونوں سطحوں کو برقرار رکھا گیا ہے۔ آخر میں جا کر ظاہر کا پردہ ہٹا کر باطن کے جلووں کا دیدار کرایا گیا ہے۔ دستور عشاق اور حدائق العشاق میں جیت عشق کی، اور پر بودھ چندر ودے میں عقل کی ہوتی ہے۔ اس لیے کہ یہاں بنیادی چیز وشنو بھگتی کی جستجو ہے اور مصنف کے نزدیک عقل کا مذہب سے رشتہ استوار ہونے ہی پر معرفت اور علم کی حقیقت روشن ہوتی ہے جس سے انسان نجات پاتا ہے۔ دستور عشاق، اور حدائق العشاق میں جلوۂ حسن کا دیدار ہی نہیں، وصل ذات حسن اصل شے ہے جو اس مشت خاک کا مرکز اصلی ہے جس میں فنا ہو جانا ہی اصل کمال ذات ہے اور جسم کی دنیاوی رشتوں سے نجات کی بھی یہی راہ ہے۔ ظاہر ہے فتاحی اور رضی کرشن مشر کے مسلک سے اتفاق نہیں کر سکتے تھے لیکن قلب انسانی کی دو فطری جبلتوں کی کشمکش سے گریز کا بھی چارا نہیں تھا۔ پیرایۂ بیان تینوں کا تمثیلی ہے۔ اگر چہ پلاٹ مختلف ہے جس میں مجرد اوصاف و جذبات، اور فطری قوتوں کو مجسم کر کے داستان اور تمثیل دونوں کا حق ادا کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود تینوں نے اپنی اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ فتاحی نے مثنوی کی راہ اختیار کی، رضی نے مقفّٰی و رنگین نثر کی اور کرشن مشر نے ناٹک

کا سہارا لیا۔

"دستورِ عشاق" میں عقل یونان کا اور عشق دیارِ مشرق کا بادشاہ ہے۔ عقل کا لڑکا دل اور عشق کی بیٹی حسن ہے جس کے وصل کی خواہش دل کو شدائد و مصائب سے دوچار کراتی ہے۔ "حدائق العشاق" میں دیارِ روحانیاں کا بادشاہ روح ہے جس کا لڑکا دل ہے۔ اور روح مملکت دل کا فرمانروا ہے جس کا وزیر عقل ہے۔ مغرب میں دیارِ دوستی کے بادشاہ عشق کی لڑکی حسن ہے جس کے وصل کی آرزو میں دل سلوک و معرفت کی کٹھن منزلوں سے گزرتا ہے۔ "پربودھ چندر ودے" میں دل ایک راجہ ہے جس کے بیٹے عقل اور عشق ہیں۔ عشق خواہش نفس کے بطن سے اور عقل ضبط نفس کے شکم سے ہے۔ عشق یہاں مجازی ہے اور عقل مذہب کا نمائندہ ہے اس لیے جیت عقل ہی کی ہوتی ہے۔ ان دونوں فارسی تمثیلوں میں عقل محوِ تماشائے لبِ بام کی ترجمان ہے اور عشق جلوۂ ذاتِ خداوندی کا۔ اس لیے عشق آتشِ نمرود میں بے خطر کود پڑتا ہے اور کامیاب رہتا ہے اور عقل محوِ تماشائے لبِ بام ہی رہتی ہے اور ناکام ہو جاتی ہے۔ "حدائق العشاق" میں روح اور دل کی شکست کے بعد اصل قصہ ظاہر سے ہٹ کر بالکل باطن کی طرف مڑ جاتا ہے اور دل کی راہ میں مجاز کا پل، شک کا صحرا، دامِ حسنِ مجاز کوہِ تحمل اور دریائے نیستی جیسے ہفتخواں ملتے ہیں۔ مگر دستورِ عشاق میں دل حسن سے عارضی فراق کے بعد وصل کی لذت سے شادکام ہو جاتا ہے۔

"حدائق العشاق" میں روح کے لشکر میں عقل۔ صبر۔ تہور۔ حلم۔ غضب۔ شعور۔ نظر اور امید و بیم وغیرہ ہیں۔ اور عشق کے امرائے عساکر میں غیرت۔ حیرت۔ شوق۔ محبت۔ غم۔ حزن اور آہ و فغاں وغیرہ۔ پربودھ چندرودے میں عشق کے ساتھ ہوس بنس۔ حرص۔ تشدد اور غرور ہیں۔ اور عقل کے گروہ میں ذہانت۔ رحم۔ صبر۔ عقیدت۔ توکل اور خیال وغیرہ۔ خیال "دستورِ عشاق" میں اور "حدائق العشاق" میں بھی ہے۔ اس کے علاوہ حدائق العشاق میں ہوس۔ غرور۔ طمع۔ شہوت۔ ریا۔ حیلہ۔ علم۔ عبادت۔ ریاضت۔ قناعت۔ عزلت اور تقویٰ وغیرہ بھی ہیں۔ دستورِ عشاق میں ایک آدھ کے علاوہ یہ نام نہیں ہیں۔ پربودھ چندرودے میں مذہب اور لامذہبیت یا مادیت کی کشمکش مبرہن ہے۔ حدائق العشاق میں بھی دنیاداری اور تصوف کی کشمکش اور تصوف کی فتح واضح ہے۔

لیکن کرداروں کے لحاظ سے بھی اور واضح موضوع کے لحاظ سے بھی حدائق العشاق "پربودھ چندرودے" کے زیادہ قریب ہے۔ اس لیے کہ ان دونوں میں دنیا داری اور دنیا بیزاری کی فتح قدر مشترک ہے۔ جب کہ دستور عشاق میں یہ موضوع واضح نہیں ہے۔ اگرچہ تان اس کی بھی ترک دنیا اور طلب حسن حقیقی ہی پر ٹوٹتی ہے۔ کرداروں کے نقطہ نظر سے بھی حدائق العشاق کے کردار دستور عشاق کے مقابلے میں پربودھ چندرودے کے کرداروں سے بڑی حد تک مماثل ہیں۔ وسیع تر موضوع کے لحاظ سے دستور عشاق اور حدائق العشاق "پربودھ چندرودے" کے مقابلے میں ایک دوسرے سے زیادہ قریب ہیں۔ اس لیے ان میں بڑی حد تک اخذ و استفادہ کی روح کارفرما ہے اور چونکہ پربودھ چندرودے گیارھویں صدی کی تصنیف ہے اس لیے لامحالہ دستور عشاق اور حدائق العشاق نے اسی سے استفادہ کیا ہوگا۔ اور حدائق العشاق چونکہ سترھویں صدی کی تخلیق ہے اس لیے اپنے پیشروؤں سے اس کا استفادہ کچھ بعید از قیاس نہیں ہوگا۔

حدائق العشاق کی کہانی

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ "گلزار سرور" حدائق العشاق کا پابند ترجمہ ہے، اگرچہ کہیں کہیں سرور نے انحراف بھی کیا ہے۔ انحراف و اختلاف کی نشان دہی سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ حدائق العشاق کا قصہ بیان کر دیا جائے۔

دیارِ روحانیاں کا بادشاہ روح ہے۔ روح کا وزیر عقل ہے اور بیٹا دل۔ عشق کی بیٹی حسن ہے۔ قاصد خبر لاتا ہے کہ عشق دیارِ روحانیاں پر حملے کا قصد رکھتا ہے۔ عقل کے مشورے سے رُوح نے بھی تیاری شروع کر دی۔ پھر خبر آئی کہ عشق کا سفیر شوق دیارِ روحانیاں کے قریب آ پہنچا ہے۔ رُوح نے صبر کو اس کو روکنے کے لیے بھیجا۔ شوق تند خو تھا۔ صبر کے بس کا نہ تھا۔ شوق نے تند خوئی کے مظاہرے کے علاوہ اس پر حملہ بھی کیا۔ صبر نے بادشاہ کو اطلاع دی۔ بادشاہ نے خدنگ سردار کو بھیجا۔ اب شوق کو قید کر لیا گیا۔ عشق کو جب یہ حال معلوم ہوا تو اس نے غیرت کو لشکر جرار کے ساتھ بھیجا۔ غیرت نے شوق کو چھڑا لیا اور صبر رُوح کے پاس پہنچ گیا۔ شوق نے عشق کا خط لے جا کر رُوح کو دیا۔ جس میں اس کی اطاعت کے لیے کہا گیا تھا۔ روح نے غضب ناک ہو کر وہ خط پھاڑ ڈالا اور عشق کو جنگ کا لکھا اور جنگ کی تیاری

زور شور سے شروع کر دی۔ روح نے اپنے لڑکے دل سے بھی مشورہ کیا۔ دل نے ایک خواب بیان کیا کہ حضور پر شیر نے حملہ کیا۔ میں بھی ہمراہ تھا کہ ناگاہ ایک ہرن نظر آیا۔ میں اس کے پیچھے پڑ گیا۔ اس کے باوجود آپ جنگ ضرور کریں۔ نہ کرنا بزدلی ہے۔ بہر حال روح لشکر لے کر روانہ ہوا۔ کچھ دور پر عشق کا لشکر نظر آیا۔ آمنا سامنا ہوا اور جنگ شروع ہو گئی۔ یہ جنگ دس دن تک جاری رہی۔

پہلے دن صبر نے شوق سے مقابلہ کیا اور زخمی ہو کر بھاگ نکلا۔ اسی شب دل کے مصاحب ہوس نے عشق کے خیموں کا چکر لگایا اور حسن کی خوب صورتی کا ذکر دل سے کیا۔ دل نادیدہ اس پر فریفتہ ہو گیا۔ دوسرے دن تہور نے غیرت سے مقابلہ کیا اور مارا گیا۔ روح کے لشکر پر حسرت و مایوسی چھا گئی۔ اسی شب حسن کا پیامبر جذبہ دل تک پہنچا اور دل کو حسن کے خیمے تک لے گیا۔ حسن سے ملانے کے بجائے دل کو تغافل کے سپرد کر دیا گیا۔ تغافل نے اسے باہر نکلوا دیا۔ اس بیچ غرور جو دل کا ملازم تھا' اسے تلاش کرتا ہوا ملا' اور واپس لشکر میں لے آیا۔ تیسرے دن روح کی طرف سے شعور اور عشق کی جانب سے حیرت نے جنگ کی۔ رات کو دل نے طاقت سے مشورہ کیا۔ طاقت نے صبر کی صلاح دی۔ پھر وہ آرزو سے عرض پیرا ہوا۔ آرزو نے حسن سے ملانے پر مجبوری ظاہر کی۔ دل صبر کر کے چپ ہو رہا۔ دوسری جانب حسن کی دایہ فریب خیال کو لے کر دل کے پاس پہنچی۔ خیال نے حسن کا ایسا نقشہ کھینچا کہ دل وارفتہ ہو گیا۔ فریب اسے حسن کے پاس لے گئی۔ حسن نے ملنا چاہا مگر ناز نے منع کیا۔ پھر فریب نے دل کو الفت کے مکان میں پہنچا دیا۔

چوتھے روز جمعیت اور پریشانی کا مقابلہ ہوا۔ پریشانی نے جمعیت کو پٹک دیا۔ جنگ شام ہوتے ہی پھر ملتوی ہو گئی۔ روح نے دل کے بارے میں پوچھا۔ معلوم ہوا کہ دل حسن کی اداؤں کا اسیر ہوا ہے۔ ادھر دل نے فریب سے حسن کو ملنے کو کہا تھا۔ فریب نے حسن کو مطلع کیا۔ حسن نے ناز سے مشورہ کر کے شام کے وقت ملنے کا وعدہ کیا۔ حسن نے وعدہ کے ذریعے دل کو بلوایا۔ دروازے پر انتظار نے ٹوکا۔ شام کو اجازت باہر آئی۔ دل کو ساتھ لے گئی۔ جس قصر میں دل پہنچا وہاں جلوہ ہی جلوہ تھا۔ ایک آواز پر دل نے دریچے کی طرف آنکھ اٹھائی۔ بجلی سی نگاہوں میں کوند گئی۔ حسن نے دل سے کہا۔ "تیرے باپ کو یہ کیا چال سوجھی جو لڑائی کی بساط ہمارے ساتھ بچھائی۔"

دل نے کہا:-

"اپنی گرہ میں جانِ ناتواں تحفۂ جگر مع مشتِ استخواں تھی، وہ بطلب نذر سرکار، بصد افتخار کر چکے۔ گر پسند افتد زہے عز و شرف۔"

نازؔ نے کہا۔ "کب تک گرم گفتگو رہو گی" یہ سن کر وہ دریچے سے ہٹ گئی۔ دلؔ کو غش آگیا۔ دنیا و مافیہا کی خبر نہ رہی۔

پانچویں دن عشقؔ کے سورما ضعفؔ اور روحؔ کی طرف سے قوتؔ نے مقابلہ کیا۔ مگر ضعف کی چالاکی نے قوتؔ کو مار ڈالا۔ رات میں عقلؔ نے روحؔ کو مشورہ دیا کہ اس طرح کام نہیں بنے گا۔ عیارؔ کے ذریعے کچھ کام لینا چاہیے۔ روحؔ نے پسند نہیں کیا، مگر حیلہؔ کے سپرد یہ کام ہوا کہ دلؔ کو کسی طرح حسنؔ کے دام سے نکالے۔ حیلہؔ نے نہ صرف دلؔ کو چھڑا لیا بلکہ حسنؔ کو بھی دوائے بیہوشی سنگھا کر اغوا کر لیا۔ ابھی وہ بھاگ ہی رہا تھا کہ عشقؔ کا سامنا ہو گیا۔ عشقؔ کو جب حقیقت معلوم ہوئی تو سخت غضب ناک ہوا اور دلؔ اور حیلہؔ کو "زندان فراموشی" میں ڈلوا دیا اور حسنؔ کو اس کے خیمے میں بھیج دیا۔

چھٹے دن عشقؔ کے بھائی محبتؔ نے روحؔ کے سردار تمناؔ سے جنگ کی۔ تمنا گرفتار ہو گیا۔ رات کو روحؔ نے حیلہؔ کے بارے میں دریافت کیا۔ معلوم ہوا کہ وہ مع دلؔ کے زندانِ فراموشی میں قید ہے۔ روحؔ کا کلیجہ پھٹ گیا۔ عقلؔ نے تسلی تشفی دی۔

ساتویں دن پھر گھمسان کی جنگ ہوئی۔ روحؔ نے چاہا کہ خود جائے، مگر عقلؔ کے کہنے سے باز رہا۔ بہر حال اس دن بہجتؔ نے غم جانستاں سے مقابلہ کیا اور مارا گیا۔ آٹھویں دن راحتؔ محنتؔ کے ہاتھوں قتل ہوا۔ نویں دن خود عقلؔ نے جنونؔ کا مقابلہ کیا اور شکست کھا کر زندانِ فراموشی کی نذر ہو گیا۔ رات میں عشقؔ کے سفیر نے روحؔ کو عشقؔ کی اطاعت کے لیے پھر کہا۔ روحؔ نہ مانا۔ آخر کار دسویں دن روحؔ کا مقابلہ براہِ راست عشقؔ سے ہوا۔ عشقؔ نے اسے اٹھا کر زمین پر پٹک دیا۔ خادموں نے فوراً گرفتار کر لیا۔ روحؔ کے قید ہوتے ہی باقی ماندہ فوج نے اطاعت قبول کر لی۔ عشقؔ نے سردارانِ لشکر کو انعام و اکرام سے نوازا اور اپنے بھائی محبتؔ کو روحؔ کی مملکت سونپ دی۔ روحؔ کو قلعۂ بدن میں قید کر دیا گیا۔ کچھ دنوں تک روحؔ بیقرار رہا مگر پھر سب بھول بھال کر نئے ماحول سے مانوس ہو گیا۔

روح اور عشق کی یہ دس روزہ جنگ قدیم جنگوں کی ہو بہو عکاسی ہے۔ یہاں تک تو اس کی داستانی اور تمثیلی دونوں سطحوں میں فاصلہ برابر رہا مگر آئندہ واقعات خاص تصوف کی طرف بڑھ جاتے ہیں اور حدائق العشاق کی داستانی حیثیت مجروح ہو کے رہ جاتی ہے۔ البتہ اس کا تمثیلی رنگ برقرار رہتا ہے۔

آگے یوں ہوا کہ روح کی شکست کے بعد عشق، دل، حیلہ، اور تمنا (اور عقل کو کہاں چھوڑا) کو ساتھ لے کر دیار دوستی میں آگیا۔ دوسری طرف ہوس جو لشکر عشق میں تھا دل سے ملا۔ اس کے علاوہ بھی یہاں اجازت، ارادہ اور اختیار، دل کے غم خوار موجود تھے۔ ان سے مشورہ کر کے طے ہوا کہ بادشاہ سے خوشامد کر کے دل کی رہائی کا بندوبست کیا جائے۔

پہلے یہ سب مروت سے ملے۔ مروت عشق سے ملا اور رہائی کی سفارش کی۔ بادشاہ راضی ہو گیا اور دل حیلہ اور تمنا رہا کر دیے گئے۔ دل کے دل سے حسن کی چاہ پھر بھی نہ گئی۔ چارہ کے کہنے کے مطابق تمنا سے کہا گیا کہ وہ حسن کو تلاش کرے۔ معلوم ہوا کہ وہ شہر حقیقت میں رہتی ہے۔ یہ بات ذوق نے بتائی۔ اس نے راہ طریقت کی مختلف منزلوں "سرائے ہستی" "تکیہ تن پرستی" "مجاز کا پل" صحرائے شک اور ان کی ہولناکیوں کا پتہ دیا۔

دل نے کہا "میں یہ مرحلے طے کر لوں گا"

دوستوں نے کہا "ہم بھی ساتھ دیں گے"

دل نے کہا "ذوق کے بقول تنہا ہی ان مراحل کو طے کرنا بہتر ہے" بہر حال ان کی ضد پر انھیں ہمراہ لے کر شہر حقیقت کی طرف چل پڑا۔ البتہ حیلہ کو وہیں چھوڑ دیا۔ چلتے چلتے شہر مجاز میں پہنچے۔ معلوم ہوا وہاں ایک دل ربا سراپا ناز حسن نامی رہتی ہے۔ ہوا و ہوس بڑے خوش ہوئے۔ حسن نے دل کی بڑی خاطر تواضع کی۔ تمنا نے اگرچہ منع کیا، مگر کچھ تو ہوا و ہوس کی چرب زبانی اور کچھ حسن مجاز کے ناز و ادا نے دل کو اپنا اسیر بنا لیا۔ اب ادھر ہمت جو روح اور دل کا پرانا نمک خوار تھا، یار دوستی میں روح کی شکست اور دل کی قید کا حال سن کر بیتاب ہو گیا۔ معلوم کیا تو پتہ چلا کہ دل شہر حقیقت کی طرف گیا ہے۔ وہ بھی اسی جانب روانہ ہوا۔ شہر مجاز پہنچنے پر یہ حال دیکھا۔ ہوا و ہوس کو قتل کیا، دل سرمست کو کندھے پر لادا۔ راہ میں تمنا بھی

ملا۔ معافی مانگی۔ ہمت اس کو ساتھ لے کر صبح ہونے سے پہلے ہی راتوں رات بھاگ کھڑا ہوا اور شہرِ حقیقت کی طرف چل پڑا۔ شہر مجاز کی حدود سے باہر آنے کے بعد ایک چشمے پر دل کو ہوش آیا۔ ساری صورتِ حال معلوم ہوئی۔ ہمت نے نصیحت فضیحت کی۔ بہ ہر حال چلتے چلتے دشت "روح افزا" میں پہنچے معلوم ہوا سلوک کا صحرا سامنے ہے۔ ہمت پست ہو گئی۔ واپسی کی سوچی اور ہمت کے دلاسے پر روانہ ہوئے کسی طرح ریاضت کے مکان پر پہنچے۔ ریاضت درویش کامل تھا۔ دل کا حال سن کر اسے متنبہ کیا کہ شہرِ حقیقت کی راہ بڑی کٹھن ہے۔ دل کی ضد پا کر کہا اگر جانا ہی ہے تو رہ کر کچھ عبادت کر۔ ایک شرط پر خانہ امید دکھلا سکتا ہوں کہ تو اطاعت سے کبھی منھ نہ موڑے۔ دل نے بات مان لی۔ ریاضت نے کہا۔ طمع، شہوت، ریا وغیرہ سے بچ کر رہنا۔ حرص، جہل اور شر سے بھی بچنا۔ اس کے برعکس، علم، عبادت، عفت، قناعت، عزلت، تقویٰ اور پرہیزگاری اور زہد سے ملتے رہنا۔ دل گوشۂ ریاضت میں مدتوں رہا۔ آخر ایک قرن کے بعد جب وہ ریاضت میں کامل ہو گیا تو وہاں سے رخصت ہوا۔ چلتے چلاتے عجب و نخوت سے ملاقات ہوئی۔ ان کو ختم کر کے کبر کے ٹیکرے کو زمین بوس کر دیا۔ پھر شک اور شبہے کی منزل سامنے آئی۔ اس کو بخیر و خوبی طے کیا تو گنبد گرداں نظر آیا۔ بڑا چکرایا۔ آخر ایک بزرگ نظر آئے، ان سے پوچھا۔ یہ سامنے پہاڑ کیسا ہے۔ انھوں نے کہا۔ کوہِ تحمل ہے۔ یہ مقامِ رضا ہے۔ صابر یہاں رہتے ہیں۔ اپنا نام اخلاص بتایا۔ اس نے یہ بھی کہا کہ میں یہاں شہرِ حقیقت کے راہیوں کو تپا کر کندن کرتا ہوں۔

دل نے پوچھا۔ دیارِ حقیقت کتنی دور ہے؟ اس نے کہا جس نے اس راہ میں پائے طلب از سرِ نیاز رکھا، چشم زدن میں جا پہنچا اور جو تسلیم و رضا سے دور رہا، قیامت تک نہیں پہنچ پاتا۔ دل نے اطاعت سے کام لیا اور "کوہِ ہستی" کو پار کر کے دریائے نیستی کے ساحل پر پہنچا۔ دیکھا تو ایک بحرِ زخار تھا۔

آواز آئی۔ ڈرو مت۔ بحرِ نیستی میں ڈوب کر ہی ہستی کا کنارا ملے گا۔

دل بے خطر کود پڑا۔ غوطے بھی کھائے۔ آخر کنارا نظر آیا۔ گلزارِ قرب دکھائی دیا۔ ظاہر کی ساری کدورتیں دھل گئیں۔ آئینے میں شاہدِ حقیقی کا چہرہ دیکھا۔ گلزارِ قرب میں پہنچا حسن سے وصال ہوا۔

کچھ دن بعد روح کا خیال آیا۔ بارگاہِ عزوجل میں عرض پیرا ہوا کہ روح قلعہ بدن میں لہو ولعب میں مشغول ہے۔ امیدوار ہوں کہ اس کو اس کی غلطی پر متنبہ کر کے شہرِ روحانیاں کی راہ دکھائی جائے حکم ہوا کہ شیب قلعۂ بدن کو جائے، اور دل کا پیام پہنچائے۔ شیب نے قلعہ بدن پہنچ کر روح کو بہت سمجھایا مگر روح کے ٹھاٹ دیکھ کر خود بھی عیش و آرام کا خوگر بن گیا۔

جب یہ خبر بارگاہِ ربّ العزت میں پہنچی تو شاہدِ حقیقی کو جلال آگیا۔ دل کی بھی رائے ہوئی کہ قلعہ بدن کو مسمار کر ڈالا جائے۔ فوراً فرمانِ عتاب نازل ہوا کہ قضا جمِ غفیر لے کر قلعہ بدن کی اینٹ سے اینٹ بجادے۔ قضا نے مختلف امراض یعنی سردارانِ لشکر کی مدد سے قلعہ تن کو اُکھاڑ ڈالا۔ اور روح کو دیارِ روحانیاں پہنچا دیا، جہاں پھر اسے تختِ حکومت دیا گیا۔ یہ ہے حدائق العشاق کی کہانی۔

حدائق العشاق کا تمثیلی جائزہ

جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا، یہ ایک خوب صورت تمثیل ہے۔ مگر دستورِ عشاق کے برعکس اس میں جنگ کے بعد کے واقعات پر تصوف کی چھاپ گہری ہوجاتی ہے، اور داستانی سطح پر کھرونچیں پڑجاتی ہیں۔ دل کے حسن سے وصال کے بعد پھر ایک نیا رُخ مڑتا ہے اور داستان اور تمثیل کی سطحیں پھر متوازی ہوجاتی ہیں، لیکن رُوح کی سرزنش، قلعہ بدن کی مسماری اور رُوح کا دوبارہ دیارِ روحانیاں کے تخت پر متمکن ہوجانا ایسے واقعات ہیں جن سے قصّے کے پہلے کرداروں کا تعلق ٹوٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے کہ روح نے عشق سے شکست کھائی تھی۔ روح کو قلعہ بدن میں عشق نے قید کیا مگر بعد کے سارے واقعات میں عشق اور اس کے ساتھی بالکل ہی نظر انداز ہوگئے ہیں۔ خود شہرِ حقیقت کی حسن اور عشق کی بیٹی حسن میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے۔ اس لیے کہ دل جس پر عاشق ہوا تھا، وہ عشق کی بیٹی تھی۔ جس سے سلام و کلام بھی ہوا۔ مگر شہرِ حقیقت کی حسن محض جلوۂ حقیقت ہے بلکہ اس کی داستانی حیثیت بھی کوئی نہیں۔ وہ کوئی کردار نہیں محض نور علیٰ نور ہو کر رہ گئی ہے۔ قصّے کا یہ حصہ داستان اور تمثیل دونوں کے نقطۂ نظر سے کمزور ہے۔ داستان کے نقطۂ نظر سے اس لیے کہ عشق بادشاہ اور اس کے سرداروں کو آخر تک موجود رہنا چاہیے۔ روح کی اسیری کے بعد یہ لوگ راہ سے یوں ہٹ جاتے ہیں،

جیسے کبھی تھے ہی نہیں۔ اور کچھ دوسرے حقائق اور کچھ دوسرے لوگ سامنے آجاتے ہیں جن سے روح کی کوئی دشمنی نہیں تھی، مگر یہی لوگ روح پر شکر کشی کرتے ہیں۔ قلعے کو مسمار اور روح کو دیارِ روحانیاں کے تخت پر دوبارہ براجمان کر دیتے ہیں۔ تمثیلی نقطۂ نظر سے یوں کہیے کہ یہاں ظاہر اور باطن کی متوازی سطحیں معدوم ہوتی نظر آتی ہیں۔ صرف باطن کی سطح باقی رہ جاتی ہے۔ جہل، تحمّل، شک کا صحرا، قنطرۂ مجاز، دریائے نیستی، چمن قرب۔ یہ سب معرفت کی راہ کی واضح علامتیں ہیں۔ داستانی رنگ ان پر مشکل ہی سے چڑھتا ہے۔ یہاں ان کے نام ان کی حقیقت کی چغلی کھا رہے ہیں۔ اس لیے تمثیلی سطحیں متوازی نہیں رہ سکیں۔ لہریا چال چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس "دستورِ عشاق" میں اس کے تمام کردار آخر تک باقی رہتے ہیں اور دل کا اس حسن سے وصل ہوتا ہے، جس کا وہ والہ و شیدا تھا۔ اس کی داستانی اور تمثیلی دونوں سطحیں برابر موجود رہتی ہیں اور کہیں کوئی بے ربطی نہیں پیدا ہونے پاتی۔

"دستورِ عشاق" میں عقل یونان اور عشق دیارِ مشرق کا بادشاہ ہے۔ شہروں کی مناسبت سے عقل اور عشق کی بادشاہی جچتی ہے اور تمثیل بھی مکمل ہے۔ مگر "حدائق العشاق" میں دیارِ دوستی کا بادشاہ عشق مغرب کی جانب کا بتایا گیا ہے۔ ظاہر ہے نہ عشق ہی نہ دیارِ دوستی ہی مغرب سے کوئی تعلق رکھتے ہیں۔ تمثیلی نقطۂ نظر سے یہ بڑا نقص ہے۔ تمثیل کی شرائط میں سے ایک اہم شرط یہ بھی ہے کہ اس کے کردار ظاہری اور باطنی دونوں سطحوں پر ایک معنوی ارتباط رکھتے ہوں۔ عشق دیارِ دوستی کا بادشاہ تو ہو سکتا ہے مگر اس کا مغرب سے کیا تعلق۔ اس کے علاوہ روح کی شکست کے بعد روح کی مملکت یعنی دیارِ روحانیاں کو عشق اپنے بھائی محبت کے سپرد کر دیتا ہے اور روح کو قلعہ بدن میں قید کر دیا جاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ جب بارگاہِ ربّ العزّت کے حکم سے قلعہ بدن کو مسمار کر کے روح دیارِ روحانیاں کے تخت پر دوبارہ متمکن کر دیا جاتا ہے تو محبت کا کیا ہوا۔ اس کی سبکدوشی کا ذکر نہیں۔ اس کے علاوہ محبت کو دیارِ روحانیاں کی بادشاہت تو عشق بادشاہ سونپتا ہے اور روح کو دوبارہ بارگاہِ ربّ العزّت کے حکم سے یہ تخت و تاج عنایت ہوتا ہے۔

بہرحال اس طرح کی دو ایک لغزشیں اس کی مجموعی تمثیلی حیثیت پر کوئی اثر نہیں ڈالتیں۔ اور "حدائق العشاق" کے ایک خوب صورت تمثیلی کتاب ہونے میں کوئی شبہ نہیں رہنا چاہیے۔

گلزارِ سرور اور حدائق العشاق

جیسا کہ عرض کیا گیا "گلزارِ سرور" حدائق العشاق کا پابند ترجمہ ہے لیکن سرور نے ترجمے میں کافی آزادی برتی ہے اور بہت سی جگہوں پر حذف و اضافہ سے کام لیا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

۱۔ روح کی طرف سے خدنگ کی آمد کے بعد ملازمانِ شاہی نے جب عشق کے سفیر آہ کو گرفتار کر لیا تو شوق نے عشق کو صورتِ حال سے آگاہ کیا۔ سرور نے اس کا ذکر نہیں کیا۔ صرف یہ لکھا کہ "یہ قصہ پر غصہ سنتے ہی آتشِ غضب تند لہب کانوں سینہ میں بھڑکنے لگی" اس کے برعکس حدائق العشاق میں شوق نے عشق کو کسی نہ کسی طرح اطلاع بھجوائی۔ اس کے دوسرے منظوم ترجمے "جنگِ عشق" میں بھی یہی ہے۔

لکھا عشق کو ایک نامہ نہاں　　جو گزرے تھی دل پر کیا سب عیاں
وہ تکلیفِ زنداں لکھی مو بمو　　لبِ زخمِ دل کا دکھایا لہو
کہا آہ زنداں میں روتا ہوں میں　　مرے بے بہا جان کھوتا ہوں میں

۲۔ جذبہ جب دل کو "حریمِ حسن" تک لے جاتا ہے تو اسے استغنا کا تھپڑ بھی سہنا پڑا۔ حدائق العشاق میں بیان ہوا ہے کہ:

"آیا آں کس کہ مرا بدا آوردہ۔ کجاست و آں شہباز کہ مرغ دلم را بصید کردہ چہ شد کہ ناپید است۔ استغنا نام سنگدلے ازیں گفتار برآشفتہ شد و طمانچہ بر رخسارش۔ دل اندوہ حاصل بے ہوش گشت۔"(۱)

حیرت نے بھی یہی ترجمہ کیا ہے:

غضب ناک ایسی ہوئی تند خو　　کہ مارا طمانچہ ہوا سرخرو
لیا گھیر ہر سو سے اندوہ نے　　کیا کود کر غم کے انبوہ نے

اس موقعے پر سرور نے لکھا: (کتاب ص ۲۹۳)

"ایک سنگدل کا استغنا نام تھا۔ پتھر پڑیں، دل دکھانا اس کا کام تھا۔ ڈھیلا سا ڈھیلی ہاتھ سے پھینک مارا کہ دل اس ضرب کا متحمل نہ ہوا۔ سینہ پاش پاش ہو گیا۔ صدمہ سے صاحبِ فراش ہو گیا۔"

(۱) حدائق العشاق۔ ص ۴۴۴

ڈھیلا سا دھیلی ہاتھ سے پھینک تا تھا کچھ بر رستار مل کر دو کا کارنامہ نہیں ہے۔

۳۔ عشق نے جنگ کے لیے جب اپنا لشکر ترتیب دیا تو تاسف اور مایوسی کو بھی عہدے سپرد ہوئے۔ حدائق العشاق میں ان کا ذکر نہیں ہے، اور ہونا بھی نہیں چاہیے۔ لیکن سرور کہتے ہیں :-

"تاسف نقیبوں کی طرح پڑے جانے میں چالاک سوار پیدل کو برابر کر کے بڑھانے گھٹانے میں بے باک۔ یاس کو کڑکے کا عہدہ ہر دم بہ صدا بلند۔ جوانی زلیست دور زندہ مشہور ہے۔ انتہا اس کی چار دن ہے۔ جوانی دیوانی ہوتی ہے۔ لڑنے بھڑنے کا یہی سن ہے۔"

تاسف کو نقیبوں جیسا اور یاس کو ہمت بڑھانے کا کام سپرد کر کے سرور نے تمثیل کا مطلب ہی خبط کر دیا ہے۔ جنگ عشق میں بھی تاسف اور یاس کا کہیں پتہ نہیں۔ اس کے مطابق عشق نے میمنہ پر غیرت کو میسرہ پر حیرت کو مقدمے پر شوق کو ساقہ پر محنت کو پیادہ پر غم کو مقرر کیا۔ خود قلب میں تھا۔ اس کے علاوہ خون، الم، بلا، مشقت، پریشانی اور اضطراب کو بھی مناسب جگہوں پر مقرر کیا بقول حیرت :-

پہ سب عشق کے لیے تھے معاون تمام	نبرد آزما جنگ جو تھے تمام
وفا ان کو بنایا دوستانہ تبع مستار	مفصل لیکھ نشتر کار زار
علم دار لشکر کیا آہ کو	کرے تنگ دشمن کی جو راہ کو

اس کے بعد دونوں فوجیں دو پہاڑوں کی طرح آمنے سامنے ہو گئیں۔ تاسف اور یاس کا اضافہ سرور کی بدعت ہے :-

۴۔ سرور نے روح کے سردار کا ذکر کا مشیر اور بھائی بتایا ہے۔ حدائق العشاق میں محض ایک برق حملہ نوجوان ہے۔ یہی جنگ عشق میں بھی ہے۔ سرور لکھتے ہیں :-

"اوس کے (یعنی محبت کے) مقابلے کو تنہا نام روح کا مشیر برادر ہم تیر شجاع عالی مقام آیا۔"

حیرت کہتے ہیں :-

تمنّا تھا اک برق حملہ جواں   دلیری میں وہ مثل شیر ژیاں
محبت سے آکر ہوا جنگ جو   کہ جوں پیل مست ہو گیا روبرو

۵۔ ڈاکٹر نیّر مسعود نے لکھا ہے کہ :۔
" ایک اور کردار صبر کے صفات کے بیان میں بھی سرور نے اصل سے انحراف کیا ہے۔ متقابل اقتباسات دیکھیے :۔

سرور	رضی
(اروح کی طرف سے)	اروح نے حکم دیا" صبر صاحب وقار
" حکم ہوا ، اسی دم صبر	کہ از مزاج یافتگان روزگار بود
ذی وقار کہ ہمارا	و در شدائد مہالک بیش از اقران
مزاج داں آفت روزگار	و امثال تحمل می توانست نمود۔
ہے۔ ادھر سے	رسول سلطان انجم را استقبال
جائے ۔"	نماید ۔"

سرور کی یہ تحریف نامناسب، اور صبر کی یہ تعریف غلط ہے۔ صبر مزاج یافتہ روزگار ہوتا ہے کہ مزاج دان روح اور آفتِ روزگار تو صبر کی برعکس تعریف ہے۔ ہزار آفتوں کو ٹالنے والا صبر، خود آفت روزگار کیوں کر ہو سکتا ہے۔" (۱)

حیرت نے بھی صبر کو آفتِ روزگار نہیں کہا۔ صرف اتنا کہا کہ :۔

یہ سنتے ہی فرماں ہوا صبر کر   کہ ہو سدِّ رہ شوق کا جلد تر
جہاں تک بنے اوس کا اعزاز کر   در خلق و اکرام کو باز کر

۶۔ حدائق العشاق میں ہے کہ قلعہ بدن میں مرض کے لشکر کے مقابلے میں صحت کی سرداری میں زبردست مقابلہ ہوا جس میں صحت کو شکست ہوئی اور وہ فرار ہو گیا۔

---

(۱) رجب علی بیگ سرور، ص ۸۶۔ ۲۸۵

سرور نے اثر کو سب کا حاکم بتایا ہے :۔

"اثر جو ان سب کا حاکم تھا وہ پہلے فرار ہوگیا۔ عزم ان کا بیکار ہوگیا۔ صرع کے غلبے سے عقل نے دماغ کا دیوان خانہ خالی کیا۔"

جنگ عشق میں بھی صحت ہی کی سرداری کا ذکر ہے :۔

ادھر رُوح بھی جنگ آرا ہوا　　صحت کو وہیں سر لشکر کیا

مقابل مرض کے ہوا رو بہ رو　　بہ سختی و گرمی ہوا سُرخ رو

ڈاکٹر نیّر مسعود نے اسے سرورؔ کا اضافہ کہا ہے اور نہایت مناسب، بلکہ ضروری اضافہ بتایا ہے[1]۔ یہ اضافہ نہیں انحراف ہے اور نا مناسب ہے۔ مرض کے مقابلے میں صحت ہی سردارِ لشکر ہو سکتا ہے۔ اثر کی سرداری یہاں مستحسن نہیں۔ بہت سی جگہوں پر سرورؔ نے ترجمے میں اصل سے زیادہ کر دیا ہے۔ کہیں اس کی نوعیت اضافہ کی ہے، کہیں محض انشا پرداز سرورؔ کے اشہب قلم کی جولانیاں ہیں جو ترجمہ نہیں، آزاد ترجمے کی حیثیت رکھتی ہیں، اور خوب ہیں۔ اصل سے زیادہ کرنے یا تصرّف کی مثال دیکھیے :۔

عشق سے جنگ کے لیے رُوح نے منجموں سے ساعت نکلوائی۔ ملا رضی کے الفاظ یہ ہیں:

"بعد از تدبر بے پایاں و تفکر بے کراں بہ عرض رسانیدند کہ فلاں روز بہ جہت توجہ رایات ظفر آیات محمود است و فلاں ساعت بہ واسطہ نہفت خسرو حمیدہ صفات مسعود۔"

سرورؔ نے اصطلاحات نجوم کے ذریعے انھیں اصل سے کہیں زیادہ کر دیا ہے :۔

"(نجومیوں نے) کہا، شنبۂ آئندہ بارک اللہ یوم السبت والخمیس کی راہ سے نہفت علم از دھا پیکر تصرّف و فیروزی اثر کے واسطے مبارک و مسعود ہوگا اور حساب نجوم سے لشکر یلدز و پسِ پشت موجود ہوگا۔ ممدو مددگار ساعت نیک کا اسعد زمانہ ہوتا ہے جو روبہ رو آجاتا ہے۔ سہام اجل کا بلاک نشانہ ہوتا ہے۔"

سرورؔ نے اس باب کا عنوان بھی بدل دیا ہے۔ حدائق العشاق کا عنوان ہے :۔

(۱) رجب علی بیگ سرور ۱۹۶۷ء

توجہہ رایات ظفر آیات خسروواقر حشمت بہ عزم رزم عشق آسماں جاہ باعموم لشکر و جمہور سپاہ ۔"

سرور نے یہ عنوان قائم کیا ہے :

"طلب کرنا مہمان دقیقہ شناس کا، اور جمع ہونا صاحبان ذی فہم خوش قیاس کا۔ سوال سائل نیک کا۔ جواب ہر ایک کا ۔"

سرور کا ترجمہ کہیں کہیں آزاد ترجمے سے بڑھ کر اختصار و خلاصہ کی حد تک پہنچ گیا ہے، مگر نفسِ مطلب خبط نہیں ہونے پاتا۔ لیکن کہیں کہیں رضی کی عبارت آرائی سرور سے زیادہ موزوں اور خوبصورت ہے۔

دوسری طرف رضی طول کلام کے باوجود جہاں جان نہیں ڈال سکے تھے۔ سرور نے اپنی اختصار بیانی سے جان ڈال دی ہے۔ گویا غنچے کی مٹھی میں گلشن اور دانے کی گرہ میں خرمن کا سماں ہے۔ قلعہ بدن پر اجل کے حملے کو رضی نے خاصی تفصیل سے بیان کیا ہے، لیکن بات نہیں بنتی ہے۔ سرور نے مختصر بیان کیا اور جان ڈال دی۔ مثال سے بات طویل ہو گی، اس لیے نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

فارسی اشعار کے ترجمے کے علاوہ سرور نے اپنے اور دوسروں کے اشعار سے بھی اپنی نثر کو مزین کیا ہے۔ ایک جگہ میر کا شعر یوں نقل ہوا ہے :-

نازکی اس کے لب کی مت پوچھو　　پنکھڑی ایک گلاب کی سی ہے

مصحفی کا یہ شعر بھی لکھا ہوا ہے :-

شاہد رہیو تو اے شب ہجر　　جھپکی نہیں آنکھ مصحفی کی

واجد علی شاہ اختر کا یہ مصرع بھی کھپا دیا ہے :-

؎　واہمہ بھی ڈھونڈھتا ہے پر کمر ملتی نہیں

مؤلف کے نام سے سرور نے اپنے جو شعر کھپائے ہیں، برمحل تو ہو سکتے ہیں لیکن نثر کے سامنے پھیکے معلوم ہوتے ہیں۔

مثلاً چند شعر ملاحظہ ہوں :-

تہور تو خاک اجل میں ملا　　ادھر فتح غیرت کا ڈنکا بجا

عجب رخنہ پرداز ہے چرخ پیر　　ہزاروں کے سینے ہوئے وقفِ تیر

دل ہی دینے پر ہوئے جب مستعد تو اوس پہ کیا
وہ نہیں تو اور ہے اوس کا کوئی بھائی ہوا

ہم بھی کریں گے ہر اک موسے رگِ جاں پیدا
آب داری تو کریں نشترِ مژگاں پیدا

موقع ومحل کے لحاظ سے فارسی اشعار بھی استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً :

ع چوں گوشِ روزہ دار برالله اکبر است

زسمِ سواراں دراں پہن دشت زمیں شش شد و آسماں گشت ہشت

حدائق العشاق کی طرح عربی آئیں اور فقرے بھی جا بہ جا نگینوں کی طرح جڑے ہوئے ہیں۔ مثلاً :-

۱۔ اذا اراد الله شیئاً ھیّاً اسبابہ
۲۔ الذی بیدہ الملک وھو علیٰ کل شئی قدیر
۳۔ ان زلزلۃ الساعۃ لشئیٌ عظیم
۴۔ الحرب خدعۃ
۵۔ فاعتبروا یا اولی الابصار

سرور نے رجب علی ہی کی طرح کے اشعار مثنوی، فرد، رباعی، قطعات اور مصرعے، عربی ٹکڑے اور محاورے نقل کیے ہیں۔ نمونتہً چند پیش کیے جاتے ہیں۔

دلے دارم از و دلہا شکستہ دلے از ہر صدائے پا شکستہ
منے دارم زطوفانِ حوادث چو کشتی در تہہ دریا شکستہ

باز آ باز آ ہر آنچہ ہستی باز آ گر کافر و گبر و بت پرستی باز آ
ایں درگہِ ما درگہِ نومیدی نیست صدبار اگر توبہ شکستی باز آ

بدستِ ہمت اندر کار آں کو ساخت ایوانے کہ کم تو ابی و کم خوری و کم گوئیت ارکانش

ایں جانہ بہر سنگ سیہ نور فروشند　　ایں مایۂ دانش نہ بہر کور فروشند

حجاب چہرۂ جاں می شود غبار تنم　　خوشا دمے کہ زرُخ ایں نقاب راَفگنم

سرور کی ترجمہ طرازی

سرور کے ترجمے میں کہیں کہیں رضی کی ترکیبوں کی اصلاح بھی نظر آتی ہے۔ مثلاً :-
"عشوہ چرب زبان" اور "غمزہ آتش عنان کو سرور نے عشوہ تیز سنان" اور عشوہ دلستان کر دیا ہے، لیکن اکثر جگہوں پر انھوں نے رضی کی کینچلک، دقیق اور پُر تکلّف نثر کو لکھنؤ کی مقفی رنگین اور با محاورہ نثر میں لکھ کر نقشِ ثانی کو نقشِ اوّل سے بڑھا دیا ہے اور ترجمے کو تخلیق کا مرتبہ عطا کیا ہے۔ سرور کی انشا پردازی کا ایک نمونہ دیکھیے :-

"ہمہ تن چشم وہ صاحب چشم بن گیا۔ قصر کے دریچے بالا خانے کی کھڑکی سے آنکھ ملاتی۔ ناگاہ زلزلہ اُوس بنا میں آیا۔ ایک لالہ عذار مہر سیماہ رُخسار نے پٹ کھولا۔ دل کی آنکھ میں بجلی کوندگئی۔ خورشید قیامت نظر آیا۔ پرتو نے اُس کے صحنِ گلزار بلکہ گل سے تا خار سب کو چمکایا۔ مہر جہاں تاب نے فرطِ شرم وحیا سے دامن غروب منہ پر لیا۔ اُس کی ضیا نے شش جہت ہفت اقلیم کو روشن کیا۔ صنم مہر عذار نے چاند کو داغ دے کے منھ اوس کا سفید کر دیا۔ چمک مٹا دی۔ آتش رخسار نے جان کی بستی جلا دی۔ قد بالا نے ساکنان عالم بالا کو پست کر کے خجل کیا۔ سرو صنوبر کو ندامت سے پا بگل کیا۔ شیریں لب سے قند مکرر کے دانت کھٹے ہوئے۔ قوام بگڑ کے بے آب و تاب ہوا۔ حسن نمکیں سے چاشنہ خواروں کا کلیجہ آتشِ حسرت سے کباب ہوا۔ زلفِ عنبریں کے پیچ نے طائرانِ دل دلا سے کے بل میں پھنسائے گیسوے مشکیں کے لپٹ نے لپٹ کر دماغ بہ سرحد سودا خریداروں کو پہنچائے۔ اندازِ خرام ناز سے کبک دری بہ مجرد جلوہ گری چال بھول گئے۔ ہر قدم خفتگان زیر زمیں کی خاک اُڑائی۔ زندوں کے خوف سے ہاتھ پاؤں پھول گئے۔ چشم فتان نے غزالانِ ختن کی وحشت بڑھا کے دشت عدم کو روانہ کیا۔ تیر مژہ نے اوس کمان ابرو کے صید حرم کو اوٹکر لیس نشانہ کیا۔ زنار

زلف نے عابد ہزار سالہ کے دانۂ تسبیح میں رشتہ پیدا کیا۔ گبر و ترسا کو کلمہ پڑھوا کے نیا سر رشتہ پیدا کیا۔ شمشیر ابرو نے تیغ گردن میں لاگ لگائی۔ شعلۂ رخسار سے دلوں کے خرمن میں آگ لگائی۔ نشترِ مژہ سودائیانِ محبت کی فصد کو تیز۔ خندہ نمکین جگر کبابوں کا نمک ریز۔ مولف۔

زاہد فریب تھی صنم سیم بر کی چال — دیکھی نہ اس روش کی پری یا بشر کی چال
نظروں میں اوس کے بتکدہ سومنات تھا — عزّا تو کیا ہے زیرِ قدم اُس کے لات تھا"

گلزارِ سرور کے تمثیلی رنگ کا انکشاف

رجب علی بیگ سرور کو لوگ "فسانۂ عجائب" کی بناپر جانتے تھے۔ ان کی دوسری کتابیں سرور کی وجہ سے اہم سمجھی گئیں۔ "گلزارِ سرور" کا ذکر اردو ادب کی تاریخوں میں اسلوب و اسٹائل ہی کی وجہ سے ہوتا رہا۔ اس کی تمثیلی حیثیت پر کسی نے روشنی نہیں ڈالی۔ بعض بزرگوں کو وہ مذہبی کتاب معلوم ہوئی۔ اور بعض نے عشق و روح کے مناقشے میں اسے رُوح کی فوقیت قرار دیا۔(۱)

حامد حسن قادری نے صرف یہ لکھا کہ :-

"اس کے آغاز میں سرور نے کچھ اپنا حال اور تالیفِ کتاب کا سبب بیان کیا ہے۔ اس کا اقتباس درج کیا جاتا ہے۔ قافیہ بیانی اور رنگین نگاری کی ہر جگہ خصوصیت ہے۔"(۲)

یہی حال دوسرے مصنفوں کا بھی رہا۔ اس کی تمثیلی حیثیت پر سب سے پہلے ڈاکٹر گیان چند نے "اردو کی نثری داستانیں" میں روشنی ڈالی(۳)۔ اس کے بعد تحریریں میں "اردو میں تمثیل نگاری" کے عنوان سے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ :-

"قصہ بڑا دل کش ہے اور رُوح افروز ہے۔ جذبات کی نمائندگی اور ان کا

---

(۱) ملاحظہ ہو تاریخ ادب اردو۔ از رام بابو سکسینہ اور تاریخ نظم و نثر اردو۔ از ڈاکٹر محمد باقر اور دیباچہ "فسانۂ عجائب" مرتبہ مخمور اکبرآبادی۔ ص ۷

(۲) داستانِ تاریخ اردو۔ ص ۱۶۴

(۳) ملاحظہ ہو نثری داستانیں" از ڈاکٹر گیان چند۔ ص ۱۴۵

باہمی تعلق "سب رس" سے زیادہ فطری ہے۔ ابتدا میں عشق اور رُوح کے لشکروں کے سرداروں کے سات مبارزات[1] بیان کیے ہیں جس کی وجہ سے یہ عارفانہ تمثیل رزمیہ ہوگئی ہے۔ اس کے مقابلے میں "سب رس" رومانی داستان ہے جس کی نثر شعر کی تمام ادائیں لیے ہوئے ہے۔"[2]

ڈاکٹر گیان چند کے بعد ڈاکٹر نیر مسعود نے "رجب علی بیگ سرور: حیات اور کارنامے" میں "گلزارِ سرور" پر تفصیل سے اظہارِ خیال کیا اور اسے اردو تمثیل نگاری میں ایک اضافہ قرار دیا۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے سرور کے ترجمے پر زیادہ، اور اس کے تمثیلی پہلو پر کم زور دیا ہے۔ اس کے باوجود ان کے تجزیاتی انداز نے اس کے تمثیلی رُخ کو بھی تابناک کر دیا ہے۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے اس کی اصل "حدائق العشاق" کا خلاصہ بھی بیان کیا اور دونوں کا جگہ جگہ مقابلہ و موازنہ کر کے "گلزارِ سرور" کے تمثیلی اور ادبی مرتبے کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے لیکن سرور کی طرح انھوں نے بھی ملا رضی کی شخصیت اور زمانے کے بارے میں سکوت ہی بہتر سمجھا ہے۔

سرور کا انتقال ۱۸۶۶ء ـ ۱۲۸۶ھ میں ہوا[3] اس وقت وہ بنارس ہی میں تھے۔ "گلزارِ سرور" بھی اسی عہدِ ضعف و پریشانی کی یادگار ہے۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے اس کے سن تالیف کا ذکر نہیں کیا۔ لیکن جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا، ڈاکٹر گیان چند نے اس کا سن تالیف ۱۲۷۵ھ اور ۱۲۷۹ھ کے درمیان قیاس کیا ہے۔ اس قیاس کی وجہ موصوف کے نزدیک یہ ہے کہ سرور ۱۲۷۵ھ میں بنارس گئے اور "شبستان سرور"، جو ۱۲۷۹ھ کی تصنیف ہے، اس کے دیباچے میں سرور نے "گلزارِ سرور" کا ذکر کیا ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ دوران قیام بنارس اور "شبستانِ سرور" کی تصنیف سے پہلے "گلزارِ سرور" وجود میں آئی۔[4]

۱۲۷۹ھ کے آس پاس مولوی کریم الدین کی تمثیلی تخلیق "خطِ تقدیر" بھی شائع ہوئی۔ ظاہر

---

(۱) مبارزات سات نہیں دس ہوئے ہیں۔ ملاحظہ ہو ص ۱۹۴۔ باب ہٰذا۔

(۲) تحریریں۔ ص ۲۸۴

(۳) رجب علی بیگ سرور۔ ص ۱۲۱ (۴) اردو کی نثری داستانیں۔ ص ۳۶۸

ہے کہ "گلزار سرور" سے پہلے نثری تخلیق میں سوائے "سب رس" اور منشی غلام بھیک شاہ کی "قصہ حسن و دل" کے اور کوئی تمثیلی کتاب موجود نہیں تھی۔ بھیک کی "قصہ حسن و دل" بھی "سب رس" ہی سے ماخوذ ہے۔ اس لیے "سب رس" کے بعد اگر کوئی تمثیلی کتاب تاریخ ادب اردو میں گرانقدر اور اہم کہی جاتے گی تو وہ سرور کی "گلزار سرور" ہی ہوگی۔ اور ڈاکٹر نیر مسعود کا یہ دعویٰ بھی بڑی حد تک صحیح ہے کہ "موجودہ اُردو میں پہلا رمزیہ پیش کرنے کا فخر سرور کو حاصل ہے"۔(۱)

---

(۱) رجب علی بیگ سرور ص ۲۸۹

چوتھا باب
تمثیل نگاری کے چند مختلف نمونے

"سب رس" اور "گلزار سرور" کے علاوہ بھی اُردو میں چند ایسے تمثیلی نمونے ہیں جو قابلِ ذکر ہیں، لیکن اس سے پہلے تمثیل نگاری کے سلسلے میں پھیلی ہوئی غلط فہمیوں کو بھی دُور کرنا چاہوں گا۔

اخوان الصفا، کلیلہ ودمنہ، ہتوپدیش اور پنچ تنتر کی کہانیاں

تمثیل نگاری کے سلسلے میں جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں، بڑی غلط فہمیاں ہیں اور بہت سی کتابوں، قصوں یا تخلیقات کو بعض تمثیلی مشابہتوں کی بنیاد پر تمثیل فرض کر لیا گیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ خصوصاً ان حکایات یا قصص کو جن میں جانوروں نے گفتگو کی ہو، یا جانوروں کے ذریعہ کسی اخلاقی مقصد کو ذہن نشین کرانے کی کوشش کی گئی ہو۔ اس سے پہلے فیبل اور پیرابل کا بھی ذکر ہو چکا ہے جس میں عرض کیا گیا تھا کہ پیرابل تمثیل نہیں ہوتی۔ البتہ فیبل کے صرف وہ قصے ہی تمثیل ہو سکتے ہیں جن میں دو متوازی سطحیں ہوں اور جن میں ایک کردار نے دوسرے کردار کی نمائندگی کی ہو۔ اس لیے کہ فیبل مختصر ہوتی ہے اور اس میں سلسلہ در سلسلہ استعارات کے ذریعہ کسی مرکزی خیال کو پھیلا کر پیش نہیں کیا جاتا۔ بلکہ چھوٹی چھوٹی حکایتوں کے ذریعہ کوئی اخلاقی نکتہ ذہن نشین کرایا جاتا ہے۔ اس لیے فیبل مکمل تمثیل کا حق ادا نہیں کر سکتی۔ اور وہ حکایتیں جن میں صرف جانوروں کے علمی

مباحثے اور مناظرے ہوں، یا دو یا دو سے زائد جانوروں میں مکالمے کرائے گئے ہوں، محض اس بنیاد پر تمثیل نہیں ہوسکتیں کہ ان میں جانوروں نے گفتگو کی ہے۔ اس لیے کہ بے جان چیزوں یا جانوروں میں محض گفتگو کبھی تمثیل نہیں ہوتی جب تک کہ تمثیل کی وہ ساری شرائط نہ پوری کی جائیں جن کا ذکر اس سے پہلے ہوچکا ہے۔ اسی اصول کے تحت "اخوان الصفا" اور اس کے مختلف تراجم بھی تمثیل نہیں ہیں جس میں جانوروں اور انسانوں کے مابین محض علمی مناظرے کرائے گئے ہیں کیونکہ یہ جانور کسی کی نمائندگی نہیں کرتے۔ ان میں کوئی دوسرا گہرا معنوی مفہوم بھی نہیں۔ اس کے باوجود جانوروں کے محض گویا ہونے کے سبب بزرگوں نے اسے تمثیل سمجھا ہے، جو کسی طرح بھی صحیح نہیں۔ مثلاً حامد حسن قادری نے "اخوان الصفا" کو تمثیل نگاری کا نہایت نادر نمونہ کہا ہے۔ (۱) ڈاکٹر سلام سندیلوی نے اسے "رمزیہ ادب میں ایک اور اضافہ کہا ہے۔"(۲) ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے عربی میں تمثیل نگاری کے ضمن میں "اخوان الصفا" کا خصوصی ذکر کیا ہے۔ (۳) بلاشبہ اخوان الصفا علم و فہم کے نکات اور دلائل اور حسنِ ترتیب کی دلچسپی کی وجہ سے ادب العالیہ کی چیز سمجھی گئی۔ یہاں تک کہ اس کا بعض دوسری زبانوں میں ترجمہ بھی ہوا۔ (۴) اس کے باوجود یہ تمثیل نہیں ہے۔ اسی طرح ایک دوسری کتاب جس کا تمثیل نگاری کے سلسلے میں ذکر کیا جاتا ہے "کلیلہ و دمنہ" یا اس کے فارسی اردو ترجمے ہیں۔

"کلیلہ و دمنہ" دنیا کی مشہور داستانوں میں سے ہے۔ یہ سنسکرت سے پہلوی میں اور

---

(۱) داستان تاریخ اردو۔ صفحہ ۱۲۶ (۲) ادبی اشارے۔ صفحہ ۴۴

(۳) تحقیق و تنقید۔ صفحہ ۱۸۶ (۴) "اخوان الصفا" عربی میں دراصل رسائل اخوان الصفا کے نام سے مشہور ہے جو بصرہ کی انجمن "اخوان الصفا" کے اراکین کے رسائل کی علمی شیرازہ بندی ہے جسے فورٹ ولیم کالج کے مولوی اکرام علی نے ۱۸۱۰ء مطابق ۱۲۲۵ھ میں ترجمہ کیا اور جو ۱۸۱۱ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوئی۔ اس کے بعد بمبئی میں یہ کتاب چھپی، اور انگریزی میں بھی ترجمہ ہوا۔ (داستان تاریخ اردو۔ صفحہ ۱۲۵-۱۲۴)

پہلوی سے عربی میں منتقل ہوئی۔ عربی سے ملا حسین واعظ کاشفی نے "انوار سہیلی" کے نام سے فارسی میں ترجمہ کیا۔ اسی کو ابوالفضل نے "عیار دانش" کے نام سے مرتب کیا ــــــ اور پہلی مرتبہ اُردو میں شیخ حفیظ الدین نے "خرد افروز" کے نام سے لکھا۔ (۱) ان کے بعد دوسروں نے بھی تالیف و ترتیب کی۔ کلیلہ و دمنہ اتنی مشہور اور مقبول ہوئی کہ دنیا کی مختلف زبانوں کے علاوہ ہندی، بنگالی اور پشتو میں بھی ترجمہ ہوئی۔ صرف اُردو ہی میں قلمی اور مطبوعہ ملا کر انیس نسخوں کا پتہ چلتا ہے۔ (۲) جن کی فہرست حسب ذیل ہے۔

۱۔ ق۔ ترجمہ انوار سہیلی۔ اٹھارویں صدی عیسوی کا انگلستان کے کتب خانوں میں۔
۲۔ ق۔ "باغ و بہار" ۱۲۱۱ھ نامکمل ترجمہ۔ ۲۰۵ صفحے (گارساں دتاسی)
۳۔ ق۔ دکنی ترجمہ۔ محض تمہید اور چار ابواب۔ (انڈیا آفس)
۴۔ ق۔ ترجمہ از مرزا مہدی۔ ملازم کپتان ناکس۔ محض تیسرے باب کی ابتدا تک بسود اکے شعر سے شروع ہوتا ہے۔ (برٹش میوزیم)
۵۔ ق۔ کپتان ناکس نے دوسرا ترجمہ اگیا میں داستان گو سہنگا خاں سے کرایا۔ یہ موجود نہیں ہے۔
۶۔ ق۔ مثنوی "دانش افروز" از آفاق وشہرت دہلوی ۵۰۰ صفحے۔
۷۔ ق۔ "خرد افروز" از حفیظ الدین احمد ۱۸۰۳ء
۸۔ ق۔ "محیط دانش" ترجمہ انوار سہیلی از لالہ رامجس محیط و مغموم۔ انیسویں صدی کی ابتدا میں۔ (بحوالہ قومی زبان کراچی یکم جنوری ۱۹۶۳ء)
۹۔ دکنی انوار سہیلی۔ از منشی محمد ابراہیم بیجاپوری ۱۸۲۲ء۔ مدراس
۱۰۔ ق۔ کلیلہ و دمنہ۔ قلمی نظم۔ قریب ۵۰ صفحے (انجمن ترقی اردو قبل تقسیم)

---

(۱) تذکرہ "گلشن ہند" میں مرزا علی لطف نے فقیر محمد گویا کی "بستانِ حکمت" کو "انوار سہیلی" کا پہلا اردو ترجمہ کہا ہے۔ (ملاحظہ ہو "گلشن ہند" صفحہ ۵)

(۲) نثری داستانیں۔ از ڈاکٹر گیان چند۔ صفحہ ۵۔۴۰۷

۱۱۔ بستان حکمت۔ از فقیر محمد خاں گویا۔ ۱۸۳۶ء

۱۲۔ "قصہ گرو چیلا" مطبوعہ ۱۸۸۵ء لکھنؤ۔ مختصر اقتباس

۱۳۔ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں ایک ترجمہ "منتخب الفوائد" کا ذکر کیا ہے۔

۱۴۔ منتخبات انوار سہیلی۔ فارسی متن۔ سامنے کے صفحے پر اردو ترجمہ۔ ۱۸۶۱ء لاہور۔

۱۵۔ مثنوی ارژنگ راضی از جانی بہاری لال راضی وکیل بھرت پوری ۱۲۸۵/۶۹-۱۸۶۸ء

۱۶۔ ستارۂ ہند۔ یا ضیائے حکمت۔ از نواب عمر علی خاں وحشتی شاگرد مومن و نواب امیر علی خاں واسطی۔ ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء۔ انوار سہیلی کا مختصر ترجمہ۔

۱۷۔ دابشلیم اور قصہ کلیلہ و دمنہ کا خلاصہ۔ ۱۸۶۴ء

۱۸۔ گلزار دانش۔ از راجہ راجیسور راؤ اصغر ۱۹۱۱ء۔ حیدر آباد۔ فارسی "نگار دانش" کا ترجمہ۔

۱۹۔ ق۔ مثنوی کلیلہ و دمنہ۔ از قدر بلگرامی۔

کلیلہ و دمنہ کے سلسلے میں سب سے زیادہ مشہور فقیر محمد گویا کی "بستانِ حکمت" ہے۔ جو ۳۶-۱۸۳۵ء/۱۲۵۱ھ میں مرتب ہوئی۔ اس کے علاوہ مومن کے شاگرد عمر علی خاں وحشتی کی "انوار سہیلی اردو" بھی ہے جس کا دوسرا نام "ستارۂ ہند" ہے۔ جانی بہاری لال راضی کی منظوم کتاب "ارژنگ راضی" بھی میرے پیشِ نظر ہے جو ۱۸۸۵ء کی چھپی ہوئی ہے۔ یہ نسخہ مطبع محمد اعجازی آگرہ کا طبع شدہ ہے اور اس وقت کتب خانہ جامعہ اسلامیہ نئی دہلی کی ملکیت ہے۔ اس میں حمد و ثنا کے بعد آغاز یوں ہوا ہے:

پند و اندرز کی کتابوں میں — موعظت کے خوش انتخابوں میں
بوالعجب ہے کلیلہ و دمنہ — منتخب ہے کلیلہ و دمنہ
ایک ہندی حکیم کی ایجاد — فیض ہندی قدیم کی ایجاد
پند و حکمت ہے لہو و ہزل کے ساتھ — پند و حکمت ہے لہو و ہزل کے ساتھ
جامعی وضع سے نہ خالی ہے — جامعی وضع سے نکالی ہے
رکھ کے افسانہ پہ بنائے کلام — تا کہ جاہل بھی میل لائے تمام

وحشی و طیور و بہیم کی باتیں — اصل امید و بیم کی باتیں
پند و حکمت سے پُر سراسر ہیں — پند و حکمت سے دُر برابر ہیں
عاقلوں کے لیے ہدایت ہیں — جاہلوں کے لیے حکایت ہیں

منشی محمد انوار الحق صاحب میر منشی ریذیڈنسی راجپوتانہ نے اس پر تقریظ لکھی ہے۔ "ترجمہ منظومہ انوار سہیلی موسوم بہ" ارژنگ راضی" تالیف اور مطبوع طبع خاص و عام ہوئی۔" "بہار کلک راضی" سے سن تالیف (۱۲۸۹ھ) نکالا ہے۔

برائے سال تاریخش ز حقی
خرد گفتا بہارِ کلکِ راضی
(۱۲۸۹ھ)

دنیا کی درج ذیل دوسری زبانوں میں بھی اس کے ترجمے ہوئے ہیں:
(۱) عبرانی میں (۲) عبرانی سے لاطینی میں (۳) لاطینی سے انگریزی میں۔ (۴) فرینچ میں (۵) اسپانش میں ۱۴۹۳ء اور ایک دوسرا ایڈیشن ۱۶۱۸ء میں شائع ہوا۔ (۶) جرمن میں ۱۴۸۰ء میں ہوا۔ (۷) ڈچ زبان میں ۱۴۸۳ء میں ہوا۔ (۸) ڈینش زبان میں ۱۶۱۸ء میں ہوا۔ (۹) عربی سے سریانی میں۔ (۱۰) اور عربی ہی سے یونانی میں بھی ہوا۔[1]

"کلیلہ و دمنہ" میں جانوروں اور انسانوں کی کہانیاں گڈمڈ ہو کے رہ گئی ہیں۔ صرف وہ حصہ جہاں شیر بادشاہ کے روپ میں اور دو لومڑیاں کلیلہ و دمنہ دو وزیروں کی شکل میں پیش کی گئی ہیں۔ بادشاہ اور وزرائے دربار کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ ان میں سے دمنہ کا کردار مکار اور دغاباز کی صورت میں اور کلیلہ کا راست گو اور نیک سرشت کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ "شیر" کے دربار میں بھی، جس میں بیل اور شتر وغیرہ

---

(۱) بحوالہ مضمون۔ "مسلمانوں میں ترویج تراجم علوم کا دور اول" از شیخ محمد اسماعیل پانی پتی رسالہ اردو۔ بابت جولائی ۱۹۲۲ء جلد دوم حصہ ہفتم ص ۳۹۲

امرائے دربار کی صورت میں دست بستہ کھڑے ہیں اور دائیں بائیں کلیلہ و دمنہ مؤدب ایستادہ ہیں، تمثیل کا رنگ جھلکتا ہے۔ اسی لیے ڈاکٹر گیان چند نے کہہ دیا کہ:

"کلیلہ و دمنہ کے پہلے دو بابوں کا قصہ اور چوتھے باب میں زاغ و بوم کی لڑائی صاف صاف تمثیلی رنگ میں ہیں۔" (۱)

لیکن شیر، بیل اور گیدڑ کی کہانی ہو، یا زاغ و بوم کی لڑائی کا قصہ، ان میں زیادہ سے زیادہ نمائندگی کا پہلو ابھرتا ہے۔ تمثیل کا اندرونی گہرا مفہوم اس کی وسعت، اس کے استعاروں کا پھیلاؤ، مرکزی خیال سے اس کے کرداروں کا متعلق ہونا اور اس کی تمثیلی فضا وغیرہ ان قصوں میں مشکل سے ملے گی۔ اس لیے ان قصوں کو بھی ہم مکمل تمثیل کے زمرے میں نہیں، جزوی تمثیل کے گروہ میں رکھیں گے اور اگر ان قصوں کو کسی طرح تمثیل مان بھی لیں (جس کی میرے نزدیک کوئی گنجائش نہیں) تب بھی ان کی بنیاد پر پوری کتاب کو تمثیل کس طرح کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی "اخلاق ہندی" اور "ہفت گلشن" کو رمزیہ ادب (تمثیلی ادب) میں شمار کرتے ہیں (۲) حالانکہ یہ تمثیلیں نہیں ہیں۔

اخلاق ہندی کے قصوں میں صاف فیبل اور پیرابل کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے تمثیل کا نہیں، اور تمثیل اور فیبل اور پیرابل میں اشتراک کے باوجود واضح اختلاف موجود ہے۔ اس لیے کوئی فیبل یا پیرابل تمثیل نہیں ہو سکتی۔ (۳) یہی حال "ہفت گلشن" کا بھی ہے۔ (۴) مظہر علی خاں ولا کی یہ تالیف ناصر علی خاں واسطی بلگرامی کی فارسی کتاب "ہفت گلشن" کا اردو ترجمہ ہے۔ ڈاکٹر گلکرسٹ کی فرمائش پر ولا نے ۱۸۰۱ء میں

---

(۱) تحریریں۔ ڈاکٹر گیان چند جین۔ صفحہ ۲۸۲

(۲) ادبی اشارے۔ ص ۴۳-۴۲

(۳) ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا کا باب اول

(۴) میرے پیشِ نظر ڈاکٹر عبادت بریلوی کی مرتب کی ہوئی ہفت گلشن ہے جسے انھوں نے برٹش میوزیم کے قلمی نسخے کی بنیاد پر مرتب کیا ہے۔ ناشر اردو دنیا کراچی ۱۹۶۲ء

ترجمہ کیا۔ اس کا موضوع اخلاق اور پند و نصائح ہے۔ یہ کتاب سات حصوں پر مشتمل ہے۔ ہر حصہ کا نام گلشن رکھا گیا ہے۔ پہلے گلشن میں پچیس نصیحت آمیز، لیکن دلچسپ حکایتیں ہیں اور یہ سب حکایتیں فیبل اور پیرابیل کے انداز کی ہیں۔ ان میں مختلف جاندار اور غیر ذی روح اشیا کے مابین کہانیوں اور مکالموں کے ذریعہ پند آموز باتیں کہلوائی گئی ہیں۔ بقیہ چھ گلشنوں میں عام اخلاق آمیز نصیحتیں اور بزرگوں کے اقوال ہیں۔

اسی طرح ایک اور سنسکرت الاصل کہانی "شک سپ تتی" اور اس کے مختلف اللسان ترجموں کا ہے۔ انھیں بھی تمثیل کہہ دیا گیا ہے۔ ضیاء الدین نخشبی بدایونی کا "طوطی نامہ" برج بھاشا میں بھیروں پرشاد کا "شک بہتری" ابوالفضل کا فارسی نثر میں خلاصہ۔ سید محمد قادری کا سلیس فارسی کا "طوطی نامہ" غواصی کی مثنوی "طوطی نامہ"، غوث زریں کا "طوطی نامہ" اور فورٹ ولیم کالج کے حیدر بخش حیدری کی "توتا کہانی" سب ہی "شک سپ تتی" کے مختلف روپ ہیں۔ یہ سلسلہ آگے بھی چلتا رہا۔ چناں چہ ۱۸۷۵ء میں مشہور داستان گو انبا پرشاد رسا نے "حکایت سخن سنج" لکھی۔ (۱) اس کے علاوہ بھی کئی طوطی نامے لکھے گئے۔ لیکن ان سب میں ایک طوطے کی زبانی مختلف داستانیں اور حکایتیں بیان کی گئی ہیں جو درس و عبرت سے معمور ہیں لیکن محض اس بنیاد پر وہ تمثیل نہیں ہو سکتیں۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی اسے بھی تمثیلی تخلیق سمجھتے ہیں۔ (۲) جو صحیح نہیں ہے۔ مزید انھوں نے ابن نشاطی کے منظوم "طوطی نامہ" کا بھی ذکر کیا ہے۔ (۳) جس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ اگرچہ مختلف محققین نے مختلف رائیں ظاہر کی ہیں، سید محمد ایم۔ اے اس کا وجود تسلیم کرتے ہیں یعنی "طوطی نامہ" نخشبی کے دو منظوم ترجمے ملا غواصی اور ابن نشاطی نے دکھنی میں کیے تھے۔ یہ دونوں اردو کے بہت ہی قدیم شاعر اور سلطنت قطب شاہیہ گولکنڈہ کے متوسل تھے۔ غواصی کا ترجمہ ۱۰۴۹ھ کا ہے اور ابن نشاطی کا ۱۰۷۶ھ میں مرتب ہوا ہے۔ یہ دونوں ترجمے اردو شاعری کے ابتدائی نمونے

---

(۱) نثری داستانیں۔ صفحہ ۳۱۷

(۲) ادبی اشارے صفحہ ۴۳ (۳) ادبی اشارے صفحہ ۴۳

ہیں، اور اس لحاظ سے خاص طور پر اہمیت رکھتے ہیں۔ (۱)

س۔م۔ن صاحب نے بھی اس کا دعویٰ کیا ہے کہ ابن نشاطی نے "طوطی نامہ" لکھا تھا۔" ابن نشاطی کے طوطی نامہ سے انکار کرنا حقیقت پر پردہ ڈالنا ہے۔ اس طوطی نامہ کا ایک نسخہ ٹیپو سلطان کے کتب خانہ میں موجود تھا۔ چناں چہ میجر اسٹیورٹ نے اس کتب خانہ کی جو فہرست لکھی ہے اس کے صفحہ ۱۸۰ پر اس کا مفصل تذکرہ مرقوم ہے۔ پروفیسر دتاسی نے پیرس میں اور ڈاکٹر ولسن نے مدراس میں اس کے باتصویر نسخے دیکھے ہیں۔ اس وقت اس کا ایک نسخہ قطب شاہی کتب خانہ میں محفوظ ہے۔ (۲) اس کے برعکس آغا حیدر حسن صاحب اور "تحفہ" کے مدیر ابن نشاطی کے طوطی نامہ کو تسلیم نہیں کرتے۔ لیکن مولوی عبدالحق "گلشن ہند" کے دیباچے میں ابن نشاطی کی طرف ایک طوطی نامہ بھی منسوب کرتے ہیں۔ (۳) ڈاکٹر گیان چند کے خیال میں بھی ابن نشاطی نے کوئی طوطی نامہ نہیں لکھا۔ (۴) عبدالقادر سروری صاحب کا بھی یہی خیال ہے اور یہی صحیح بھی ہے۔ ان کا کہنا ہے (۵):

"اگر ہم دتاسی کے قیاس کے بموجب ۱۰۴۹ھ کے طوطی نامہ کو ابن نشاطی کی تصنیف مان لیں تو اس سے خود ابن نشاطی کے اس بیان کی تکذیب ہوتی ہے جو اس نے "پھول بن" کے خاتمے کے اشعار میں دیا ہے کہ "میں نے اس سے پہلے کوئی نظم نہیں لکھی۔ دنیا پر جوہر طبع ظاہر کرنے کے خیال سے یہ ایک نمونہ پیش کیا ہے" وغیرہ۔

---

(۱) ارباب نثر اردو۔ صفحہ ۷۶-۷۵

(۲) "طوطا کہانی اور سب رس" از س۔م۔ن صاحب رسالہ اردو۔ اپریل ۱۹۴۵ء جلد پنجم، حصہ ہیز دہم۔ صفحہ ۲۶۷

(۳) ملاحظہ ہو رسالہ اردو۔ اپریل ۱۹۲۵ء جلد پنجم۔ حصہ ہیز دہم صفحہ ۲۶۷ مضمون۔ "طوطا کہانی اور سب رس" از س۔م۔ن صاحب

(۴) نثری داستانیں۔ صفحہ ۳۱۷

(۵) مقدمہ پھول بن، مجلس اشاعت دکنی مخطوطات سلسلہ یوسفیہ شمارہ ۳، ۱۳۵۷ھ۔ صفحہ ۱۱۱-۱۱۰

اس لحاظ سے یہ طوطی نامہ ابن نشاطی کی تصنیف نہیں ہوسکتی اور اگر بالفرض ابن نشاطی نے یہ نظم بعد کو لکھی ہوتی (جس کا کسی نے تذکرہ نہیں کیا ہے) تو "پھول بن" کی تصنیف کے بعد اس کی شہرت کا اندازہ کرتے۔ ظاہر ہے اس کی کوئی نظم اس طرح گمنام نہیں رہ سکتی تھی۔"

اس بحث کے سلسلے میں سروری صاحب نے میجر اسٹیوراٹ اور دناسی کے قیاسات اور خلط مبحث کا تفصیلی جائزہ بھی لیا ہے اور صحیح نتیجہ نکالا ہے کہ ابن نشاطی نے کوئی طوطی نامہ نہیں لکھا۔ اگر ہوتا بھی تو تمثیل نہیں ہوتا۔ بقول ڈاکٹر گیان چند:

"طوطی نامہ تو متعدد داستانوں اور حکایتوں کا مجموعہ ہے، اسے تمثیل سے کیا علاقہ۔ ہاں فارسی میں "منطق الطیر" ضرور تمثیل ہے۔"[1]

منطق الطیر اور پنچھی باچھا

"منطق الطیر" شیخ عطار کی فارسی مثنوی ہے۔ اس میں تصوف کے مسائل کو پرندوں کی زبان میں ادا کیا گیا ہے۔ تمام پرندے ہدہد کی رہنمائی میں سیمرغ بادشاہ کی تلاش میں نکلتے ہیں اور وادی طلب، وادی عشق، وادی معرفت، وادی استغنا، وادی توحید، وادی حیرت اور وادی فنا کو طے کرتے ہوئے آخر میں سیمرغ کی ذات میں اپنی ہستی کو فنا کر دیتے ہیں۔ اس میں سیمرغ سے خدا کی ذات، ہدہد سے پیر طریقت اور سارے پرندوں سے سالکان طریقت مراد ہیں جو خدا کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس ذات میں فنا ہو جاتے ہیں۔

ظاہر ہے اس میں تمثیل کی خوبی موجود ہے، اس لیے یہ ایک تمثیل ہے۔ منطق الطیر کا اردو میں ترجمہ بھی ہوا ہے۔ یہ مثنوی "پنچھی باچھا" کے نام سے موسوم ہے۔ نصیر الدین ہاشمی صاحب لکھتے ہیں:

---

(۱) تحریریں۔ صفحہ ۲۷۷

"ان کی (وجدی) کی تین مثنویاں مشہور ہیں۔ پنچھی باچھا، تحفۂ عاشقاں اور مخزن عشق۔ پنچھی باچھا شیخ فریدالدین عطار کی مثنوی "منطق الطیر" کا ترجمہ ہے۔ اس کو ۱۱۳۱ھ میں وجدی نے دکھنی نظم کا جامہ پہنایا ہے۔ اس مثنوی کے ۳۶۵۰ شعر ہیں۔ وجدی نے شیخ عطار کی مثنوی کا لفظی ترجمہ نہیں کیا ہے بلکہ بہت کچھ کمی بیشی اور ترمیم کر دی ہے۔ اس کو آزاد ترجمہ کہا جاسکتا ہے۔"(۱)

ہاشمی صاحب نے یہ اطلاع بھی دی ہے کہ محمد بن عمر صاحب نے اس پر کام کیا ہے اور وہ شائع بھی ہو چکا ہے۔ (۲) کتب خانہ سالار جنگ کی اُردو قلمی کتابوں کی وضاحتی فہرست میں نصیرالدین صاحب نے "پنچھی باچھا" کے نام سے نو نسخوں کی نشان دہی کی ہے۔ (ملاحظہ ہو صفحہ ۲۲۲ تا صفحہ ۲۲۶)

میرے پیش نظر سید محمد ایم۔اے کی مرتب کی ہوئی مثنوی ہے۔ سید صاحب اس کی تاریخ تصنیف ۱۱۴۹ھ/۱۷۳۲ء بتاتے ہیں جو "کیا خاصا کتاب" سے برآمد ہوتی ہے:

جب کیا تاریخ کا دل میں حساب
تب ہوا میزاں میں کیا خاصا کتاب

سید صاحب لکھتے ہیں:

"پنچھی باچھا حضرت شیخ فریدالدین عطار کی مشہور و مقبول مثنوی منطق الطیر کا منظوم مگر آزاد ترجمہ ہے۔ وجدی نے فارسی مثنوی کے مطالب و مقامات کو اپنے انداز میں اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ ترجمہ نہیں معلوم ہوتا۔ کہیں ایجاز و اختصار سے کام لیا ہے اور کہیں موقع کی مناسبت سے

---

(۱) دکن میں اردو۔ صفحہ ۳۵۲

(۲) دکن میں اردو۔ صفحہ ۳۵۲

مضمون کو طویل کر دیا ہے۔"(۱)

وجدی کہتا ہے:

اصل میں یو تھا کلام فارسی ۔۔۔ اہلِ معنی کو مثال آرسی
خوش تریں تصنیف شیخ نامدار ۔۔۔ پیشوائے عارفانِ روزگار
شیخ صاحب دل، فرید نامور ۔۔۔ خاص جن کا ہے لقب عطار کر
او نکالے ہیں یو عطارہ سخن ۔۔۔ عطر پرور دہ کیے ہیں نو گگن
ہر پچھی اک خانۂ ابرار ہے ۔۔۔ مغز جاں کو طبلۂ عطار ہے
فکر سوں جو کوئی کرے اَمیں نظر ۔۔۔ مقصد دینی سوں ہوئے بہرہ ور

مثنوی مولانا روم کے قصے اور ایجاد رنگین کی حکایتیں

مولانا رومؒ کی "مثنوی معنوی" اور گلستان و بوستاں کی کچھ حکایتوں کے بارے میں بھی یہی غلط فہمی ہے کہ یہ حکایتیں تمثیل ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان میں جانوروں اور پرندوں کے مکالمے اور مناظرے ہی ہیں۔ در اصل ان کے ذریعے اخلاق اور نصائح ذہن نشین کرانا مقصود ہے۔ ان میں کون جانور یا پرند کس کی نمائندگی کرتا ہے قطعاً واضح نہیں ہوتا یہی حال "ایجاد رنگیں" کا بھی ہے۔ یہ بھی تمثیل نہیں ہے۔ محض مکالمے تمثیل نہیں ہوتے۔

سودا، انشا اور دوسرے شعرا کے قصائد

سودا کا قصیدہ، نواب وزیر الممالک، عماد الملک، مدار المہام، آصف جاہ، نظام الملک بہادر غازی الدین خاں کی سالگرہ کی شادی کے موقع پر کہا گیا تھا۔ تشبیب میں سودا نے خوشی کو ایک عورت کے روپ میں پیش کیا ہے جس کے سراپا پہ سارا زور صرف کرنے کے بعد حضرت سودا کو مغموم و ملول دیکھ کر وہ یہ کہتی ہے کہ تم غمگین کیوں ہو، جب کہ اس وقت کائنات

---

(۱) "پنچھی باچھا" از وجدی ۔ مرتبہ سید محمد ایم اے، آزاد پریس، حیدرآباد

کا ذرہ ذرہ سرمست و نشاط خیز ہے۔ سوداؔ نے غم روزگار کا بہانہ کیا۔ اس نے کہا عقل کے مارے آج تو نواب ممدوح کی سالگرہ کی شادی ہے۔ ساری دنیا خوشی منا رہی ہے تو بھی اس میں شریک ہو۔ اور اس کے بعد مدح کے اشعار میں زمین و آسمان ایک کر دیئے گئے ہیں۔

اول تو اس میں ایک ہی کردار ہے اور وہ بھی غیر مبہم طریقے سے اپنے پورے سولہ سنگار کے ساتھ ہمارے سامنے ہے۔ سوائے اس کے کہ سوداؔ نے خوشی کو عورت بنا دیا ہے، اس میں تمثیل کی شرائط پوری نہیں کی گئیں۔ یہ ناقص تمثیل ہے۔ یہی حال دوسرے قصائد کا بھی ہے۔ شاہزادہ سلیمان شکوہ کی مدح میں انشاؔ کا قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

صبح دم میں نے جو لی بستر گل پہ کروٹ
جنبشِ بادِ بہاری سے گئی آنکھ اُچٹ

اسیرؔ لکھنوی کا ایک قصیدہ امام زین العابدین کی منقبت میں ہے۔ اس کا مطلع ہے:

ایک رستے میں جو اک روز ہوا اپنا گزر
صاف ہموار برابر صفت سلک گہر

اس میں دربار" بیمار کربلا" میں ضعف اور فربہی کا مکالمہ بیان ہوا ہے۔ اسی طرح جلالؔ لکھنوی نے امام زماں کی منقبت میں ایک قصیدہ لکھا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

میں شب کو بند کیے دیدۂ تماشا بیں
بغور دیکھتا تھا سیر آسمان و زمیں

ان سب قصائد میں "تمثیلیت" ہی نہیں ہے، اور اگر کچھ ہے بھی تو یک سطحی۔ اس لیے یہ تمثیل کے ضمن میں نہیں آتے۔

دانش و وہم کا مناظرہ

امیر مینائی کا ایک قصیدہ جو دیوان امیر موسوم "مراۃ الغیب" میں کلب علی خاں والی رام پور کی مدح میں موجود ہے اور جو دانش و وہم کے مناظرہ پر مشتمل ہے، اس میں

دربار کا حال ہے کہ جب سب لوگ کورنش ادا کر چکے تو اِدھر اُدھر کی خبریں معلوم کی گئیں اور پھر:

بعد اخبار کے پرچوں کی جو نوبت آئی
نئے مضمون کا اک پرچہ ہوا پیش اس دم
کہ ملازم ہیں جو سرکار کے یہ دانش و وہم
درِ دولت پہ ہے ہنگامہ لڑے ہیں باہم
بحث اک بات کی دونوں میں پڑی ہے آپس میں
کہ بہم گتھ گئے ہیں صورت خط تو ام

نواب نے دونوں کو حاضر ہونے کا حکم دیا۔ دانش نے دست بستہ عرض کیا:

جس میں جو بات ہے کیونکہ نہ اسے کوئی کہے
پیش انصاف گزیں حق کا چھپانا ہے ستم
میرے کہنے کو ذرا وہم نے باور نہ کیا
بلکہ مارا رہِ انکار میں منکر نے قدم
کچھ یہ سُنتا نہیں انکار پہ باندھے ہے کمر
گفتگوئے طرفین آپ سُنیں ہو کے بہم
ہو گیا حکم کہ ہاں محکمۂ بحث ہو گرم
ایک اک بات کا ہو فیصلہ لا ہو کہ نعم

اس کے بعد وہم و دانش کی گفتگو اور گرم کلامی ہے جس کے ذریعہ نواب صاحب موصوف کی مبالغہ آمیز تعریف کی گئی ہے(۱)۔ ان مکالموں کو جن میں تمثیلی رنگ صاف جھلکتا ہے تمثیل نہیں کہا جا سکتا۔ ان کے لیے زیادہ سے زیادہ ناقص تمثیل کی اصطلاح وضع کی جا سکتی ہے۔ اسی طرح کی ناقص تمثیل کی مثال غالب کا علاء الدین خاں کے نام وہ خط ہے جس میں انھوں نے اپنے وجود کو قیام زنداں سے اور اپنے افرادِ خاندان کو ہتھکڑی اور بیڑی سے تشبیہہ دی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اسے بھی تمثیل کہا ہے حالانکہ یہ تمثیل نہیں۔ "خط مختصر ہے لیکن تمثیل بڑی برجستہ ہے۔" (۲) میں عرض کرتا ہوں کہ خط برجستہ ہے لیکن مختصراً بھی تمثیل نہیں ہے۔

میر کی مثنوی اژدر نامہ

"اژدر نامہ" کے سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

---

(۱) دیوان میر۔ موسوم بہ "مراۃ الغیب" نول کشور پریس لکھنؤ

(۲) تحریریں۔ صفحہ ۲۸۳

"میر کی مختصر مثنوی" اژدر نامہ" طنز بہ تمثیل ہے۔ اس مثنوی میں ہم عصر شعرا کو مینڈک، چوہا، چھپکلی، لومڑی وغیرہ ٹھہرایا ہے اور خود کو ایک اژدر خونخوار قرار دیا ہے۔ حشرات الارض جمع ہو کر اس سے لڑنے جاتے ہیں۔ اژدہا ایسا دم کھینچتا ہے کہ سب غریق فنا ہو جاتے ہیں۔ (۱)

ایک دوسری جگہ اس کو تمثیلی رنگ کی مثنوی کہا ہے۔ فرماتے ہیں:

"اس مثنوی میں تمثیلاً شعرائے عصر کو مینڈک، چوہا، چھپکلی، لومڑی وغیرہ ٹھہرایا ہے اور خود کو ایک اژدر خونخوار قرار دیا ہے۔ حشرات الارض جمع ہو کر اس سے مجادلہ کو گئے۔ مقابلہ ہوا تو اژدہے نے ایسا دم کھینچا کہ سب فنا ہو گئے۔ (۲)

اس میں شک نہیں کہ اس میں میر نے خود کو اژدر اور دوسرے شعرا کو کیڑے مکوڑے فرض کیا ہے لیکن یہ واضح نہیں ہوتا کہ کون سا کیڑا کس کے لیے ہے۔ اس کے علاوہ اس میں اس کا بھی خیال نہیں رکھا گیا ہے کہ اگر کسی کو مینڈک، چوہا، چھپکلی اور لومڑی کہا ہے تو کس مناسبت سے کہا ہے۔ یا یوں ہی فرض کر لیا ہے۔ تیسری چیز یہ کہ خود میر نے اس مثنوی میں یہ ارشاد کیا ہے:

سُن اس ماجرے کو سبھی نے کہا
کہاں کیچوے یہ کہاں اژدہا
نہ خصمی مری اژدہوں سے ہوئی
طرف مجھ سے ہو جونک کیا اد ہوئی

اور پھر یہ بیان کرنے کے بعد، ان کیڑوں کا مجھ سے کیا مقابلہ ہے۔ تصدیق کی غرض سے ایک حکایت بیان کی ہے جس میں حشرات الارض جمع ہو کر اژدر خونخوار سے مجادلے کو گئے اور غریقِ فنا ہو گئے۔

حکایت بعینہ یہ دل سے ہے میر
سر راہ کہتا تھا جو اک فقیر

---

(۱) تحریریں صفحہ ۲۰۷ (۲) اردو مثنوی شمالی ہند میں صفحہ ۲۳۳

کہ تھا دشت میں ایک اژدر مقیم
درندوں کے بھی دل تھے اس سے دو نیم

پھر مطابقت پیدا کرتے ہوئے اپنے لیے یہ شعر کہے ہیں :

مری ان گزندوں کی صحبت ہے یہ — طرف ہوں مری ان کی طاقت ہے یہ
مری قدر کیا ان کے کچھ ہاتھ ہے — جو رتبہ ہے میرا مرے ساتھ ہے
کہاں پہنچیں مجھ تک یہ کیڑے حقیر — گیا سانپ بیٹھا کریں اب لکیر

پوری مثنوی کا انداز بیان حکایتی اور روایتی ہے ۔ اس پر اتفاق ہی سے تمثیل کی چھاپ پڑ گئی ہے ۔ اس لیے اس کے لیے یہی جملہ مناسب ہے کہ " اس مثنوی میں تمثیلاً شعرائے عصر کو مینڈک، چوہا، چھپکلی، لومڑی وغیرہ ٹھہرایا گیا ہے ۔ "

اس کو بھی ہم ناقص تمثیل ہی کہہ سکتے ہیں، مکمل تمثیل نہیں ۔ اس ضمن میں یہ بات ذہن میں پھر تازہ کر لینی چاہیے کہ بقول ڈاکٹر محمود الٰہی :

" تمثیل ایک صنفِ سخن سے زیادہ ایک اندازِ بیان اور ایک ذریعہ اظہار ہے ۔ اس کا رشتہ بیان و بدیع سے قریب ہے، موضوع و معنی سے نہیں ۔ بادہ و ساغر کے پردے میں مشاہدۂ حق کی گفتگو کا دوسرا نام ہے ۔ جس طرح یہ گفتگو، ہر کس کے بس کی بات نہیں، اسی طرح خیالات و محسوسات کو مجسم و مشخص کر دینا یا جمادات و نباتات کو صاحبِ نطق : دینا تمثیل نہیں ہے ۔ جس طرح تشبیہہ کے سہارے استعارے کی ایک فضا پیدا کی جاتی ہے، اسی طرح تجسیم و تشخیص کے عمل میں ایک فنکار کو سلسلۂ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ اس دنیا کی آرائش و زیبائش، اس کی فضا، اس کے ماحول اور اس کے تقاضوں کے مطابق ہو ۔ استعارہ صرف زیبِ داستاں کے طور پر نہیں استعمال کیا جاتا ۔ اس کا ایک بڑا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اپنی بات قاری یا سامع تک، واضح، موثر اور مدلل انداز میں پہنچا دی جائے ۔ اس لیے اگر وجہ شبہ کی تلاش میں کوئی دھوکہ کھا جاتا ہے تو نفسِ مضمون مجہول ہو کر رہ جاتا ہے ۔ اسی طرح اگر تمثیل کی فضا

تیار کرنے میں کوئی کسر رہ جاتی ہے تو وہ تمثیل مضحکہ خیز بن جاتی ہے۔" (۱)

میر کی مثنوی "اژدر نامے" میں سب سے بڑی کمی وجہ شبہ کا نہ ہونا اور تمثیل کی فضا کا مجہول ہو کے رہ جانا ہے۔ اس میں استعارہ محض زیب داستاں کے طور پہ ہے اور تمثیل کی کسی نئی دنیا کا احساس نہیں ہوتا۔

نظیر کا ہنس نامہ

اب ہمیں ایک نظر نظیر کے "ہنس نامے" پر بھی ڈال لینی چاہیے۔ "گلزار نظیر" مرتبہ سلیم جعفر میں "قصہ ہنس" کے نام سے حکایات کے ضمن میں یہ نظم بیان ہوئی ہے۔ اسی سلسلے میں "پودنے اور گرڑھ بنکھ کی لڑائی" "کوے اور ہرن کی دوستی" اور قصہ "لیلیٰ مجنوں" بھی بیان ہوئے ہیں۔ "لیلیٰ مجنوں" تو محض مثنوی ہے۔ پودنے اور گرڑھ بنکھ کی لڑائی" میں بھی کوئی استعارہ کنایتہً یا بداہتہً نہیں۔ البتہ "کوے اور ہرن کی دوستی" کے ذریعہ اخلاقی درس دیا گیا ہے اور جو ان مختلف نظموں اور نثر پاروں کی طرح ہے جس میں تمثیل کی محض چھاپ نظر آتی ہے اور جسے بلاشبہ تمثیل سے زیادہ فیبل کے زمرے میں رکھا جانا چاہیے۔

"قصہ ہنس" اگر نظیر نے واضح نہ کر دیا ہوتا تو تمثیل کے آس پاس بھی نہ ٹھہرتا۔ وہ بھی دوسرے پرندوں کے قصے کی طرح فیبل کے خانے میں گوشہ نشین ہوتا۔ مگر نظیر نے جائسی کی طرح تمثیل کے دبیز پردوں کو اٹھا کر اس کے دونوں کرداروں کو واضح کر دیا ہے۔ اور اس طرح "ہنس" کا کردار اپنے دوسرے کردار یعنی انسان کی اس دنیا میں آمد اور رخصت کے وقت اس کی "تنہا سفری" کی طرف واضح اشارہ کرتا ہے۔ دراصل تمثیل میں اگر ابہام گہرا ہو جائے تو وہ معمہ ہو جاتی ہے۔ اگر اس کی طرف اشارہ کر دیا جائے تو اس کی معنویت دوبالا ہو جاتی ہے جیسے کہ "پدماوت" میں جائسی نے اور "دستور عشاق" میں فتاحی نے کیا ہے۔ نظیر نے "قصہ ہنس" یوں شروع کیا ہے:

---

(۱) اردو کا پہلا ناول۔ خط تقدیر۔ مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی صفحہ ۳

دنیا کی اُلفت کا ہوا اس کو سہارا　　اور اس نے خوشی کو مری خاطر میں اتارا
دیکھی جو بہ غفلت تو مرا دل یہ پکارا　　آیا تھا کسی شہر سے اک ہنس بچارا
اک پیڑ پہ جنگل کے ہوا اس کا گزارا

بلبل نے کیا اسکی محبت میں خوش آہنگ　　اور کو کلے کوئل نے بھی اُلفت کو لیا سنگ
کھنجن میں کلنگوں میں بھی چاہت کی بجی جنگ　　دیکھا جو طیوروں نے اسے حُسن میں خوش رنگ
وہ ہنس لگا سب کی نگاہوں میں پیارا

اس طرح وہ سارے طیور کی آنکھوں کا تارا بن گیا اور ان کی یہی خواہش رہتی کہ اسے ہر وقت دیکھتے رہیں۔ وہ ہر وقت ان کے قریب رہے اور کبھی جُدا نہ ہو۔ ایک دن اس نے اعلان کیا کہ:

لو یارو اب جاویں گے کل اپنے وطن کو

یہ اعلان کرنا تھا کہ سبھی پریشان ہو اُٹھے، اور کہنے لگے:

بن دیکھے تمہارے ہمیں کب چین پڑیں گے　　اک آن نہ دیکھیں گے تو دل غم سے بھریں گے
گر تم نے یہ ٹھہرائی تو کیا سکھ سے رہیں گے　　ہم جتنے ہیں سب ساتھ تمہارے ہی چلیں گے
یہ درد تو اب ہم سے نہ جاوے گا سہارا

لیکن ہنس کو رخصت ہونا تھا اس لیے رخصت ہوا اور اس کے ساتھ تمام جانور بھی کمر بستہ ہو گئے۔ لیکن تمام کے تمام تھوڑی بہت دُور تک متابعت کر کے تھک ہار کے بیٹھ رہے۔ اور بالآخر وہ بے چارہ اکیلا ہی رہ گیا! آخر میں نظیر کہتے ہیں:

دنیا کی جو اُلفت ہے تو اسکی ہے یہ کچھ راہ　　جب شکل یہ ہووے تو بھلا کیوں کے ہو نرباہ
ناچاری ہو جس جا ہیں تو واں کیجیے کیا چاہ　　سب رہ گئے جو ساتھ کے ساتھی تھے نظیر آہ
آخر کے تئیں ہنس اکیلا ہی سدھارا

انسان کی دنیا سے محبت اور اس کی ناپائیداری کی یہ ایک اچھی تمثیل ہے۔

بوستانِ خیال کا طلسم اجرام و اجسام

ڈاکٹر گیان چند نے بوستانِ خیال کے طلسم اجرام و اجسام کو نظامِ شمسی اور کائنات

کا عکاس کہا ہے، اور عاشق حسین بزم کے کن فیکون کو حیات انسانی کا خاکہ کہا ہے اور شیون کے طلسم حیرت میں طلسم بلبناس کو انسانی جسم کا نقشہ ارشاد فرمایا ہے (۱) اور وہ انھیں تمثیل ہی کے ضمن میں تصور فرماتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ "بوستان خیال" کے طلسم اجرام و اجسام کے بارے میں خود موصوف ہی لکھتے ہیں:

"دوسری جلد (بوستان خیال کی) زیادہ تر طلسم اجرام و اجسام پر مشتمل ہے۔ یہ طلسم کیا ہے، کائنات کا نمونہ ہے۔ علوم نجوم و علم ہندسہ و علم رمل و علم حساب و علم سیمیا و ریمیا و علم جفر وغیرہ بدرجہ کمال اس طلسم غریب میں صرف ہوئے ہیں۔ اسی واسطے اس طلسم کا نام طلسم اجرام و اجسام اور طلسمات امہات و آبا اور طلسمات عناصر و افلاک قرار پایا ہے۔ کوئی نام بلا وجہ تسمیہ نہیں۔" (۲)

بلاشبہ ہر نام مسمیٰ ہے اور وجہ تسمیہ بھی مذکور ہے، مگر اس کا مقصد کیا ہے۔ اس میں کس کا استعارہ کس سے کیا گیا ہے۔ کون سا کردار کس کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کی دو سطحیں کہاں ہیں۔ اس کے کردار تمام کے تمام انسانوں جیسے ہیں جو لڑتے ہیں جھگڑتے ہیں، عشق کرتے ہیں۔ داستان کے ہیرو صاحبقران اعظم معز الدین ہیں جو تصویر دیکھ کر شمسہ تاج دار پر عاشق ہو جاتے ہیں اور اس کی کھوج میں نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ راہ میں حکیم قسطاس الحکمت سے ملاقات ہوتی ہے، جو ان کی کامرانی کے ضامن ہوتے ہیں۔ یہی حکیم صاحب اول معز الدین کو طلسم اجرام اور اجسام کی سیر کراتے ہیں اور اس کے بعد ایک دوسری مہم پر روانہ کرتے ہیں۔ اس میں طلسمی روح، طلسمی خط اور شاہنامہ خورشیدی ہیں۔ کچھ کردار تمثیلی معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً صاحبقران اعظم خورشید تاج بخش اور صاحبقران اصغر شہزادہ بدر منیر وغیرہ مگر یہ ساری چیزیں اس قدر گڈمڈ ہو گئی ہیں کہ تمثیل کا پتہ نہیں چلتا۔ اور نہ تمثیل کی فضا ہی قائم رہتی ہے۔ غالباً نہ مصنف کے ذہن میں ہی یہ تھا کہ اسے تمثیلی کر کے پیش کرے۔ سوائے اس کے کہ اسے

---

(۱) تحریریں۔ صفحہ ۲۶۸ (۲) نثری داستانیں۔ صفحہ ۲۲۶

اپنے علم وفن کی نمائش مقصود ہے جو خواجہ امان کے دیباچے سے بھی ظاہر ہے۔ "حدائق الانظار" کی دوسری جلد کے دیباچے میں وہ کہتے ہیں کہ :

"کوئی افسانہ اس تمہید کا کسی متقدمین ومتاخرین نے تصنیف نہیں کیا، جس میں علم ہیئت وہندسہ، علم نجوم وطب وتواریخ وغیرہ علوم کا صرف ہو۔ اور ابتدائے طلسم اس طرح شروع کیا جاوے کہ کرۂ خاک سے تا منزل اعلا چودہ منزلیں مقرر ہوں یعنی چار منازل عناصر اور سات منازل کواکب سیارہ اور ایک منزل کرسی اور ایک منزل فلک سادہ یعنی فلک اطلس اور منتہی المنازل عدم جو بلا تشبیہہ مکان خاص باری عز اسمہ کا ہے۔ اسی سبب سے اس طلسم کا نام اجرام واجسام مقرر ہوا کہ طلسم کرۂ خاک سے ہر منزل میں نمونۂ تمام کائنات مع استقامت ورجعت اور منسوبات ومدخولات اور نحوست اسباب کواکب عالم اسباب مانند بہ طرز افسانہ بیان کیا۔ اور فلک کرسی سے ملک ظہور النسان تک طلسم اجسام میں موافق علم طب کے مزاج انسانی کی بایں شکل تشریح کی کہ اول حدود اربعہ یعنی شرقی وغربی، جنوبی وشمالی اس ملک کی موافق خاصیت ہر خطہ کی مقرر کیں۔ بعد ازاں ہر سمت بادشاہ کو تفویض ہوئی جو ایک عنصر خاص کی خاصیت غالب رکھتا تھا۔ ہر گاہ عنصر تین برجوں سے متعلق ہے۔ باشاہان عناصر اپنے رب النوع کے فرمانبردار ہوئے اور رب النوع کو موکلان کواکب وسیارہ وبرج دوازدہ گانہ سے عبارت ہے مع ہذا نام ان کے موافق اسمائے عناصر مقرر ہوئے۔ مثلاً طائی شاہ وراسب شاہ اور عادل شاہ ومرطوب شاہ وغیرہ بعد ازاں چاروں بادشاہان مذکورالصدر بادشاہ ملک ظہورستان جس کا روح الملک خطاب ہے کہ تابعدار فرمانبردار کیے گئے۔ اس صورت میں جائے غور وانصاف ہے کہ افسانے کو اس تمہید علمی سے کیا نسبت ــــ اور ہر شخص کو فہم کہاں جو مصنف کو پہنچے۔" (۱)

---

(۱) بحوالہ نثری داستان۔ صفحہ ۳۷-۶۳۶

اس طرح پورے طلسم کو نجوم وطب کی بنیاد پر قلم بند کیا گیا ہے۔ اس میں استعاروں کی مسلسل کڑیاں دستیاب نہیں ہوتیں۔ طلسمی فضا تمثیلی فضا کو آس پاس بھی پھٹکنے نہیں دیتی اور نہ ان میں سے کسی کردار کی نمائندگی کی طرف واضح اشارہ ہی ملتا ہے۔ قاری یا سامع تک کوئی بات موثر اور مدلل طریقے سے نہیں پہنچتی اور پوری تمثیلی فضا مضحکہ خیز بن کر رہ گئی ہے۔ ان حالات میں اس طلسم کو تمثیلی سمجھنا صحیح نہیں ہے۔ یہ ناقص تمثیل ہے۔

طلسم کن فیکون

طلسم کن فیکون کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں :

"اس قسم کی ایک اور کوشش عاشق حسین بزم کی غیر مطبوعہ داستان "طلسم کن فیکون" ہے۔ یہ بڑے سائز کی چار ضخیم جلدوں پر مشتمل تھی۔ اب اس کی دو جلدیں نول کشور پریس میں محفوظ ہیں۔ دو دیمکوں کی نذر ہو گئیں۔ اس طلسم میں بزم نے حیاتِ انسانی کی تمثیل پیش کی ہے۔ طلسم کن فیکون کا بانی خدا ہے۔ اس طلسم کی شکست محشر میں ہوگی۔ تمام انسان اس طلسم کے طلسم کشا ہیں۔ ہر شخص کا دل لوح طلسم ہے۔ کن فیکون کے دو حصے ہیں۔ طلسم باطن عدم ہے اور طلسم ظاہر عالم وجود ہے۔ باطن سے ظاہر میں آنے کا ایک مرحلہ تاریک یعنی شکم مادر سے ہے اور جانے کا راستہ دہانِ گور ہے۔ طلسمِ ظاہر کے تین در بند ہیں۔ عالم طفلی، عالم جوانی اور عالم پیری۔ غرض یہ ہے کہ بزم نے حیاتِ انسانی کو بڑی خوبی سے طلسم ہوش ربا بنا دیا ہے۔" (۱)

اتنی ہی اطلاع کم وبیش "نثری داستانیں" بھی بہم پہنچاتی ہے۔ (۲)

طلسم حیرت کا طلسم بلبناس

تیسرا "طلسم حیرت" ہے جس کو جعفر علی شیون کاکوروی نے ۱۲۸۹/۱۸۷۲ھ میں

(۱) تحریریں۔ صفحہ ۲۸۵ (۲) نثری داستانیں۔ صفحہ ۴۱۱

تصنیف کیا۔ یہ طلسم میر امن اور سرورؔ کے معرکے کی ایک کڑی ہے۔ طلسم حیرت، سروش سخن، کے دیباچے سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے اور اس کے جواب میں اس میں متعدد کہانیوں اور حکایتوں کے علاوہ دو طلسم بھی ہیں۔ ایک طلسم ــــ مہاک آہن ــــ اور دوسرا طلسم ــــ طلسم بلبناس۔ دوسرے طلسم کے بارے میں مصنف "نثری داستانیں" رقمطراز ہیں:

> "طلسم بلبناس" مصنف کی ندرت خیال کا نمونہ ہے۔ یہ جسم انسانی کی تمثیل ہے۔ آنکھوں کی جگہ دُوربین، کانوں کی جگہ نقارے اور ہرکاروں کا مقام معدے کی جگہ مطبخ۔ دل کی جگہ معشوق کے رہنے کا مقام۔ جب اس طلسم پر شہزادہ اور برطاس جن حملہ کرتے ہیں تو ان کے ساتھیوں کے نام بیماریوں کے نام ہیں جیسے سعال، فالج، لقوہ، استسقا، زکام وغیرہ۔ طلسم سے مقابلہ کرنے والے جرنیل صندل جنگ بہادر، ہلیلہ سیاہ زنگی، اسپغول وغیرہ ہیں۔ اس طلسم کے ضمن میں جسم کے اندرونی اعضا کی تشریح اور حکمت کی اصطلاحیں خوب بیان کی گئی ہیں۔ یہ طرز بوستان خیال کا ہے۔ وہاں نجوم کی رعایت ہے۔ اور یہاں طب کی۔"(۱)

یہی اور اتنی ہی بات "تحریریں" میں بھی بیان ہوئی ہے۔ (۲) گویا مذکورۃ الصدر دونوں بیانات اور کم سے کم تمثیل کے ضمن میں "نثری داستانیں" اور "تحریریں" ایک دوسرے کا مثنیٰ معلوم ہوتی ہیں۔ "طلسم حیرت" ہی کے سلسلے میں ڈاکٹر صاحب نے کچھ اور بھی تمثیلی حصوں کا انکشاف کیا ہے۔ بقول ان کے:

> "اس کتاب میں تمثیل نگاری بھی کی گئی ہے جو تین موقعوں پر دُور تک چلی گئی ہے اول شاہ صاحب کے سامنے شہزادی کی آرزو ایک بوڑھی کی شکل میں آتی ہے۔ غضب دربان ہے۔ رحم مدد کرتا ہے۔ یاس بہکاتی ہے۔ امید بہلاتی ہے۔ حیا و شرم ادراک وفہم انیس وجلیس ہیں۔" (۳)

---

(۱) نثری داستانیں۔ صفحہ ۳۹۳ (۲) تحریریں۔ صفحہ ۲۰۸

(۳) نثری داستانیں۔ صفحہ ۳۶۶

اس کے بعد تشبیہہ کی بے کیفی کے ثبوت میں ایک مختصر اقتباس ہے۔ پھر فرماتے ہیں :

"آگے چل کر پورا جنگ کا بیان ہوگیا ہے۔ یہ تشبیہیں مطلب کی راہ میں حائل ہوتی ہیں، پھر بھی پہلے دو موقعوں کا تمثیلی طرزِ بیان اس نظر سے سراہنے کے قابل ہے کہ یہ عام اسلوب سے ہٹ کر ایک جدت ہے۔" (۱)

ایک موقعے کے علاوہ ڈاکٹر صاحب نے دو موقعوں کا ذکر نہیں کیا — طلسم حیرت میں طلسم بلبناس اور اس سے پہلے بزم کی طلسم کن فیکون جزوی تمثیل نگاری کی مثالیں ہیں۔ یہ مکمل تمثیل نہیں ہیں اس لیے کہ ان کا بیان مسلسل، بامقصد، مربوط اور تمثیلی فضا کو مستقل برقرار رکھے ہوئے نہیں ہے۔ ان کی حیثیت تمثیلی ٹکڑوں کی ہے، اس لیے یہ جزوی تمثیل کہلائیں گے۔ اس پوری طلسم کو تمثیل کے ضمن میں نہیں لاسکتے۔ اس لیے کہ ان کا غالب حصہ مسجع اور مقفیٰ اور رنگین عبارت آرائی اور ضلع جگت کا مجموعہ ہے۔ کہیں کہیں تمثیل کی جھلک جدت طبع اور مظاہرۂ علمیت ہی کے سبب ہے۔ اس کا اور کوئی مقصد تشبیہہ نظر نہیں آتا۔ یوں بھی یہ داستان پہلے ہیں اور کچھ بعد میں۔

ڈاکٹر نذیر احمد کے ناول

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے "اردو ناول کی تنقیدی تاریخ" میں ڈاکٹر نذیر احمد کے ساتوں ناولوں کو صاف صاف تمثیلی کہا ہے حالاں کہ نذیر احمد کا ایک ناول بھی تمثیلی نہیں ہے۔ ڈاکٹر محمد احسن نے دعویٰ کیا ہے کہ :

"انھوں نے (ڈاکٹر نذیر احمد) نے اخلاقی مسائل کو تخیلی مجسموں کے جاموں میں ملبوس کیا، اور نہایت دلچسپ جیتی جاگتی تمثیلیں لکھیں۔ شاید تمام اسلامی ادب میں اپنی مثل و نظیر نہیں رکھتیں۔" (۲)

ایک دوسری جگہ کہا کہ :

"مولانا نذیر احمد کی تمثیلوں کو ناولیں کہنا بھی غلط ہے، کیوں کہ ان کا فن

---

(۱) اردو کی نثری داستانیں۔ صفحہ ۹۷-۳۹۶

(۲) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ صفحہ ۲۲

تمام تر تمثیلوں کا فن ہے۔" (۱)

ایک اور جگہ ارشاد فرمایا ہے کہ:

"ہمیں یہ سوال ہی عبث معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کہاں تک ناول نگار کہلانے کے مستحق ہیں۔ وہ بالکل ناول نگار نہ تھے، اور تمثیل نگار تھے۔" (۲)

اس دعوے کی تائید میں کسی دوسرے نقاد یا صاحبِ نظر کا کوئی قول میری نظر سے نہیں گزرا۔ لیکن بہر حال اگر ہم یہ تسلیم کر لیں کہ کسی دعوے کے لیے مسکت دلائل کی موجودگی میں کسی دوسرے کی تائید یا تردید سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو بھی ہمیں ایک لحظہ کے لیے ٹھہر کر ان دلائل کا جائزہ لینا ہی پڑے گا جو اتنے بڑے دعوے کا سبب بنے۔ یہاں یہ ذکر بھی نامناسب نہ ہوگا کہ ڈاکٹر صاحب تمثیل نگاری کے فن سے اچھی طرح واقف ہیں اور انگریزی تمثیلوں پر ان کی نظر بھی رہی ہے۔ خود "نذیر احمد کے تمثیلی افسانے" کے سلسلے میں موصوف فرماتے ہیں:

"ادب میں تمثیل بہت پرانی چیز ہے۔ مگر اس کے طریقے مختلف ہیں۔ تمام طریقوں میں سب سے زیادہ اہم طریقہ یہ ہے کہ کسی اخلاقی صفت کو ایک تخیلی مجسمہ PERSONI.FIC ATION دے دیا جاتا ہے اور اس کی بابت ایسا قصہ بیان کیا جاتا ہے جس میں وہ صفت کا مجسمہ دلچسپ واقعوں سے گزر کر اپنی اخلاقی اہمیت کا نتیجہ خیز نقشہ پیش کر دیتا ہے۔ اس قسم کی تمثیل کو ALLEGORY کہتے ہیں۔" (۳)

اس کے بعد جان بنین کی پلگرمس پروگریس اور اسپنسر کی "فیری کوئین" اور اسی

---

(۱) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ صفحہ ۲۸

(۲) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ صفحہ ۵۷

(۳) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ صفحہ ۲۳

طرح کی دوسری تمثیلوں کا جائزہ لیا ہے۔ اس سے بہر حال اندازہ ہو جاتا ہے کہ موصوف تمثیل کے فن اور تمثیلی تخلیقوں سے واقف ہیں۔ لیکن حیرت اس وقت ہوتی ہے جب وہ نذیر احمد کے تمام ناولوں کو اس فن کو اعلا نمونہ کہتے ہیں۔ جہاں تک اخلاقی مقصد کا تعلق ہے، نذیر احمد کے تمام ناول ایک واضح مقصد رکھتے ہیں۔ یہ مقصد چاہے عورتوں کی اصلاح ہی سے متعلق کیوں نہ ہو۔ مراۃ العروس۔ توبۃ النصوح۔ بنات النعش۔ ابن الوقت رویائے صادقہ۔ محسنات اور ایامیٰ ہیں متوسط مسلمان طبقے کی گمراہیوں پر تنقید وطنز اور ان کی اصلاح کی کوششیں صاف نمایاں ہیں۔ مقصد کے باوجود ان ناولوں میں دو سطحیں ناپید ہیں۔ ان میں کوئی گہرا معنوی ارتباط بھی نہیں۔ ان ناولوں کے کم وبیش سارے کردار ہمارے سماج کے جیتے جاگتے کردار ہیں۔ وہ کسی خاص صفت، جذبہ یا خیال کی نمائندگی نہیں کرتے۔ ان میں پلاٹ، کردار، منظر نگاری کا بیان، کشمکش اور عروج سبھی پائے جاتے ہیں۔ اور یہ ناول ہی کی خوبیاں ہیں۔ وہ کسی چیز کا استعارہ نہیں۔ براہ راست اشخاص اور واقعات کا بیان ہیں۔ نذیر احمد کردار نگاری کے گر سے واقف تھے یا نہیں، اس پر بحث کی جاسکتی ہے۔ طول طویل وعظوں اور تقریروں نے ان کے ناولوں کو کہاں تک غیر دلچسپ بنا دیا ہے، اس پر بھی گفتگو ہو سکتی ہے۔

ان کے کرداروں کا ارتقا آزادانہ ہے۔ یا وہ نذیر احمد کے ہاتھ کے محض کھلونے ہیں، یہ بھی موضوع بحث ہو سکتا ہے۔ مگر یہ کہ ان کے یہاں ہر کردار، دوسرے کی نمائندگی کرتا ہے۔ ان کے اندر کچھ دوسرے معنی بھی پنہاں ہیں۔ ان میں استعاروں کا ایک پھیلا ہوا سلسلہ ملتا ہے۔ یا ان کا ظاہر کچھ اور باطن کچھ ہے۔ اس پر گفتگو لاحاصل ہے۔ اس لیے کہ ان میں تمثیل کی کوئی بھی صفت نہیں۔ ان میں ایک آدھ کرداروں کے علاوہ کسی بھی سلسلے میں نہیں کہا جا سکتا کہ ان سے دراصل کچھ اور مراد ہے، اس کے علاوہ یہ کردار بھی اپنی سیرت وشخصیت میں بیشتر نام کے برعکس ہی ہیں۔ اصغری کو ہر لحاظ سے اکبری سے چھوٹا ہونا چاہیے تھا، مگر وہ ہر لحاظ سے بلند نظر آتی ہے۔ مبتلا کو ہوشمند اور باوقار ہونا چاہیے، مگر وہ حسن پرستی، ناچ ورنگ اور بازاری

عورتوں کی صحبت کا رسیا ہے۔ غیرت بیگم ہریالی کو زہر دے دیتی ہیں اور اپنے آپ کو قانون کے ملبے ہاتھوں سے بچانے کے لیے روپیوں کا سہارا لیتی ہیں۔ ماما عظمت بجائے عظمت کا مظاہرہ کرنے کے گھٹیا پن کا ثبوت دیتی ہے۔ حسن آرا بجائے حسن و آراستگی کا مجسمہ ہونے کے نہایت شوخ اور بدتمیز ہے۔ علیٰ ہذا القیاس۔ خود ڈاکٹر موصوف بھی جب ان کرداروں کا تجزیہ کرتے ہیں تو اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان پر کم و بیش "برعکس نہند نام زنگی کافور" کی مثل صادق آتی ہے۔ چند مثالیں دینے سے پہلے ڈاکٹر صاحب کا یہ اصول بیان کردوں کہ :

"تمثیل کے سلسلہ میں جو امر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے، وہ یہ ہے کہ تمثیل کے افراد انسان نہیں ہوتے، بلکہ کسی صفت کے مجسمے ہوتے ہیں اور ان کے نام بھی عام انسانوں کے نام سے مختلف ہوتے ہیں یعنی اسم بامسمیٰ ہوتے ہیں۔" (۱)

اب ان کرداروں پر خود ڈاکٹر صاحب کے اپنے تبصرے ملاحظہ ہوں :

"مگر ساتھ ہی ساتھ کوئی قصہ ایسا نہیں ہے جس میں تمثیل سے بے تعلق واقعات نہ لیے گئے ہوں، اور لمبے لمبے خشک وعظ نہ داخل کردیے گئے ہوں۔" (۲)

"اکبری کے میاں محمد عاقل کی عقلمندی بالکل بے اثر رہ جاتی ہے۔ ایسی عورت سے نباہ کرنا اور اس کو عقل کی باتیں بتانا ان کی عقل مندی سے زیادہ ان کی حماقت کو ظاہر کرتا ہے۔" (۳)

"اس کا (عظمت کا) نام تمثیلی ہے۔ مگر اس کی مخصوص صفت یعنی بددیانتی کو پورے طور پر واضح نہیں کرتا۔ اس کے زندہ اور بے اثر ہونے

---

(۱) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ صفحہ ۲۶

(۲) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ صفحہ ۱۴۱

(۳) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ صفحہ ۴۵

میں کوئی شک نہیں، مگر اس کا نام کچھ اور ہوتا تو اچھا تھا۔"(۱) "اور حسن آرا" اس خاص صفت کا مجسمہ ہے جو رئیسوں کی شوخ اور بد تمیز لڑکیوں میں پائی جاتی ہے۔ اس صفت کا کوئی لگتا ہوا نام نہ پاکر اسے مولانا نے حسن آرا ہی کہہ دیا۔"(۲)

"لیکن جن مخصوص صفات کا وہ (کلیم) حامل ہے، وہ اس کے نام سے پوری پوری ادا نہیں ہوتیں۔"(۳)

"مبتلا کو لیجیے۔ اس کا نام تمثیلی ہے، مگر یہ نام اس صفت کو واضح نہیں کرتا بلکہ اس کے ایک مرض کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں وہ مبتلا ہے۔"(۴)

"ان بیگم (غیرت بیگم) کے بھائی حاضر اور ناظر پورے مجسمے ہیں، مگر دلچسپی سے خالی۔"(۵)

"ایامی میں آزادی بیگم کسی طرح آزادی کا مجسمہ نہیں۔"(۶)

محولہ بالا تبصرے خود ہی اس بات کا ثبوت ہیں کہ ڈاکٹر صاحب ان میں تمثیلی نقص پاتے ہیں۔ کرداروں کے ان نقائص کے علاوہ پلاٹ۔ مناظر۔ قصّے کی ترتیب۔ قصّے کی فضا۔ زبان اور بیان کسی سے بھی ان کے تمثیلی ہونے کا تاثر نہیں اُبھرتا۔ یہ صحیح ہے کہ بعض کرداروں پر تمثیلی ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ مثلاً دُور اندیش خاں۔ ظاہر دار بیگ۔ غیرت بیگم۔ صادقہ آزادی بیگم۔ حاضر اور ناظر وغیرہ۔ مگر یہ سب اتفاقات کا نتیجہ خوش گوار ہیں۔ ان کے پیچھے ان کو تمثیلی بنانے کی کوئی

۱۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ ص ۴۶
۲۔ 〃 〃 〃 〃 〃 ۴۶
۳۔ 〃 〃 〃 〃 〃 ۴۷
۴۔ 〃 〃 〃 〃 〃 ۴۹
۵۔ 〃 〃 〃 〃 〃 ۴۹
۶۔ 〃 [illegible]

شعوری کوشش نظر نہیں آتی۔ بالفرض اگر مان بھی لیا جائے کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے ان کو تمثیلی بنانے کی کوشش کی تھی، تو بھی وہ کسی طرح اپنے اس مقصد میں کامیاب نہیں ہوئے اور اس لیے یہ ناول تمثیلی ناول ہونے کی بجائے محض ناول ہوکر رہ گئے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے یہ بھی کوشش کی ہے کہ ثابت کریں کہ ڈاکٹر نذیر احمد انگریزی تمثیلوں اور اس کے فن سے واقف تھے، مگر خود ہی یہ ثبوت بھی فراہم کر دیتے ہیں کہ اس کے لیے شواہد موجود نہیں ہیں۔ فرماتے ہیں:

" بنین کی کتابیں نہایت سلیس اور سہل زبان میں لکھی ہوئی ہیں اور ہائی سکول کا لڑکا انھیں آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ تصانیف مولانا کی نظر سے گزری ہوں۔ مگر نہ تو ان تصانیف ہی اور نہ کسی اور ذریعے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ بنین کے نام سے بھی واقف تھے۔" (۱)

ایک اور جگہ نظیر احمد کی قلعی خود ہی کھول دی ہے۔ کہتے ہیں:

" سیدھے وعظوں کی گرانی ان کی تمثیلوں پر ایسی بیماری کی طرح حاوی رہتی ہے جس کی اصلاح تو ہو گئی ہو مگر جس کا بالکل چلا جانا ممکن ہی نہ ہو۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ مولانا کے اندر تمثیل لکھنے کا جوش تو بہت تھا، مگر اعلیٰ تمثیلوں سے واقفیت بہت کم تھی۔" (۲)

ان حالات کی روشنی میں یہ بیان کس قدر مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے کہ:-

" ان تصنیفات کے واقعی پہلو پر نظر کرتے ہوئے ان کو ناولیں بھی کہہ دیا گیا ہے اور یہ غلطی عام ہو گئی ہے کہ مولانا اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ ان کی تصانیف اس قدر کھلی ہوئی تمثیلیں ہیں کہ ان کو ناول کہنے والوں پر تعجب ہوتا ہے۔" (۳)

حالاں کہ معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے یعنی ان کی یہ تصانیف واضح طور پر ناول ہیں۔ اس لیے

۱۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ ص ۲۵
۲۔ " " " " " ۴۲
۳۔ " " " " " ۴۱

کہ بقول علی عباس حسینی صاحب :-

"ڈاکٹر نذیر احمد کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ انھوں نے تمام قصّوں میں ہماری معاشرتی زندگی کی بالکل سچّی تصویر کشی کی ہے۔" (۱)

انھوں نے اپنے قصّوں اور ان کے کرداروں کے ذریعے ہمیں وہی کچھ سمجھانے کی کوشش کی ہے، جس کو ان کے قصّے کھلے طور پر بیان کرتے ہیں۔ ان کے پردے میں کسی اور چیز کے بیان کرنے کی ان میں کوئی کوشش نظر نہیں آتی۔ اس لیے یہ تمثیل نہیں، محض ناول ہیں۔

حیرتؔ کی مثنوی "جنگ عشق"

تمثیل نگاری کا ایک عمدہ نمونہ عبدالرحمٰن حیرتؔ کی مثنوی "جنگ عشق" ہے۔(۲)

حافظ عبدالرحمٰن حیرتؔ جھنجھانہ کے رہنے والے تھے اور امام بخش صہبائی کے شاگرد تھے۔ انھوں نے یہ مثنوی فارسی کی مشہور مثنوی "حدائق العشاق" تصنیف ملّا محمد رضی تبریزی ابن محمد شفیع سے ترجمہ کی۔ یہ ترجمہ ۲، اپریل ۱۸۷۰ء/۱۲۸۶ھ کو مکمل ہوا اور ۱۳۰۱ھ میں پریس سوسائٹی لٹریری بریلی سے شائع ہوا۔ حافظ الٰہی بخش صاحب رئیس کول نے اس کی تاریخ اختتام کہی۔

مداح جس کی ساری خدائی ہے واہ واہ — کیا خوب جنگِ عشق بنائی ہے واہ واہ

کیا خوب جنگِ عشق بنائی ہے واہ واہ — تاریخ بھی یہی سرِ انصاف سے ہوئی

۵ ۸ ۲ ۱ ۔ ھ

منشی احسان الحق صاحب علی گڑھ نے ایک فارسی قطعہ میں اس کی تاریخ اختتام کہی۔

۱۔ ناول کی تاریخ اور تنقید۔ ص ۱۷۶

۲۔ "تحریریں" میں کسی غلط فہمی کے تحت ڈاکٹر گیان چند نے اس مثنوی کا نام "جنگ حیرتؔ" لکھ دیا ہے، جو صحیح نہیں ہے۔ "مثنوی حدائق العشاق کا ایک منظوم ترجمہ بھی ملتا ہے۔ یہ عبدالرحمٰن حیرتؔ تلمیذ امام بخش صہبائی کی مثنوی "جنگ حیرتؔ" ۱۸۷۰/۱۲۸۶ ہے جو ۱۳۰۰ ہجری میں شائع ہوئی۔" ص ۲۸۴، حالانکہ اپنی گراں قدر تحقیقی تصنیف "مثنوی شمالی ہند" میں "جنگ عشق" ہی تحریر فرمایا ہے۔

مولوی محمد اسحاق صاحب نے نظم میں تقریظ لکھی۔ اس کے علاوہ سیّد قاسم علی صاحب متخلص بہ خواہاں نے تاریخ طبع زاد کہی؛

کوشش و صرف حمید اللہ سے	ہے یہ نسخہ یادگار حُسن و عشق
طبع خواہاں نے لکھی تاریخ سال	قیل وقال کارزار حسن و عشق

۱۳۰۰ ھ

قیل وقال کارزارِ حسن و عشق سے ۱۳۰۰ ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ مولوی فدا حسین صاحب ساکن علی گڑھ نے بھی ایک قطعہ تاریخ طبع کیا جس سے ۱۳۰۱ ہجری برآمد ہوتے ہیں۔ سرورق پر بھی "مثنوی جنگ عشق" کے ساتھ ۱۳۰۱ ھ بھی لکھا ہوا ہے۔ اگرچہ یہ تاریخی نام نہیں ہے۔ قطعات تاریخ طبع سے اندازہ ہوتا ہے کہ کوئی بزرگ حمید اللہ صاحب ہیں جن کی کوشش اور صرف زر سے یہ کتاب چھپی لیکن اس کتاب کے سبب نظم میں حیرت صرف اسی قدر ذکر کرتے ہیں؛

ملے مجھ سے محمود قدسی خصال	کہ رکھتے ہیں مجھ سے محبت کمال
سراپا وہ ہیں بحرِ خوبی کی موج	ہے مہر سعادت کو بس ان کے اوج
انھوں نے یہ ارشاد مجھ سے کیا	کہ کرتا ہوں میں تجھ سے یہ التجا
عشاق حدائق جو ہے اِک کتاب	اُسے نظم اُردو تو کردے شتاب
کہا میں نے اے میرے عالی جناب	فلک بارگاہ و تقدّس مآب
مجھے اس قدر ہے لیاقت کہاں	مجھے اس کے لکھنے کی طاقت کہاں
کیا میں نے انکار جو بار بار	ہوئی اُن کو ضد اور ہٹ بے شمار
جو دیکھا نہیں مانتے ہیں کہا	میں فرمانِ عالی کو سر پر لیا

اب معلوم نہیں "محمود" حمید اللہ صاحب کی صفت ہے یا اُن کے نام کا لاحقہ یا سابقہ یا یہ کہ محمود کوئی اور بزرگ ہیں جنھوں نے اس ترجمے کی تحریک و ترغیب کی اور حمید اللہ صاحب نے اسے بہ صَرفِ کثیر صورت اشاعت عطا فرمائی۔

بہ ہر حال، حدائق العشاق کا کامیاب منظوم ترجمہ ہے جس کا نثری ترجمہ رجب علی بیگ سرور

نے "گلزارِ سرور" کے نام سے کیا۔ "حدائق العشاق" جو فارسی نثر میں ایک خوب صورت تمثیلی کتاب ہے اور جس پر مفصل بحث "گلزارِ سرور کے ضمن میں کی جا چکی ہے، اس کا یہ منظوم اردو ترجمہ بھی ہے۔ اور اردو تمثیل نگاری میں اضافہ بھی۔

جنگِ عشق کا خلاصہ

"جنگِ عشق" ایک تمثیلی مثنوی ہے، جس میں ملک روحانیاں کا حاکم رُوح اور اس کا وزیر عقل ہے۔ رُوح کا بیٹا دل نام کا ہے۔ عشق ملکِ رُوحانیاں پر حملہ کر دیتا ہے۔ اس صف آرائی میں رُوح کے ساتھ عقل کے علاوہ صبر۔ تہور۔ حلم۔ تہمت اور شعور وغیرہ ہیں اور عشق کی صف میں شوق۔ غیرت۔ حیرت۔ محنت۔ غم۔ آہ اور فغاں وغیرہ۔ دس دن جنگیں ہوتی ہیں۔ آخر کار عشق فتح یاب ہو کر روح اور عقل کو قلعۂ جسم میں قید کر دیتا ہے۔ ادھر عشق کی بیٹی حُسن پر دل عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق رُوح کو فتح کرنے کے بعد حسن اور دل کے حالات سے واقف ہو کر حسن کو "دیارِ حقیقت" میں بھیج دیتا ہے۔ دل اس سے ملنے کی ٹھانتا ہے۔ اس سفر میں ایک جگہ وہ ہوا و ہوس کو قتل کرتا ہے، اور دشتِ سلوک میں پیرِ ریاضت سے ملتا ہے اور اس کے زیرِ ہدایت کوہ تحمّل پر پیر اخلاص کی زیارت کرتا ہے۔ اسے دریائے لذّت کے پُل صراط سے بھی گزرنا پڑتا ہے، اور پھر بحرِ فنا میں ڈوب جاتا ہے۔ بحرِ فنا سے ڈوب کر جو نکلتا ہے تو حسن سے وصال ہو جاتا ہے۔

پھر اپنے باپ کا خیال آتا ہے۔ اسے لانے کے لیے قاصد بھیجا جاتا ہے۔ روح قلعۂ بدن میں بھی لہو و لعب سے باز نہ آیا اور دل کے پاس جانے سے انکار کر دیا۔ اس پر اجل کو حکم ہوتا ہے کہ ایک لشکرِ جرّار لے کر جاؤ اور قلعۂ بدن کو مسمار کر کے رُوح کو پکڑ لاؤ۔ رُوح گرفتار ہو کر ملکِ روحانیاں میں لایا جاتا ہے اور اسے تخت نشیں کر دیا جاتا ہے۔ اب وہ پھر اطاعتِ الٰہی کے تحت زندگی گزارنے لگتا ہے جو سراسر سلوک و طریقت کی مختلف منزلوں اور عشقِ حقیقی کے مختلف مراحل و مشکلات اور غرق بحرِ فنا ہونے کی نشان دہی کرتا ہے۔

جنگِ عشق پر تبصرہ

آخر میں "خاتمہ کتاب و مناجات" ہے، اور اس کے بعد متعدد حضرات کے قطعات۔ اختتام کتاب۔ تقریظ اور قطعات سال طبع ہیں جن کا ذکر پہلے گزر چکا ہے۔ اس طرح "$\frac{1}{2}$۵ × ۹" کی سائز کے ۲۱ سطری ۱۰۸ اصفحات کی یہ کتاب جس کی ادبی خصوصیات بھی قابلِ ذکر ہیں، اردو میں تمثیل نگاری کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ البتہ ترجمے میں کم و بیش تصرف کی جو صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں، یہاں بھی ہیں۔ "حدائق العشاق" مقفیٰ نثر میں ہے اور "جنگ عشق" منظوم۔ نثر سے نظم میں تبدیلی کی صورت میں کمی بیشی ضروری تھی۔ بہت سے نام جو "حدائق العشاق" میں ہیں "جنگ عشق" میں یا تو ترجمہ ہو گئے ہیں یا چھوڑ دیے گئے ہیں۔ مثلاً "میدان دُوری"۔ "خارستانِ فراق"۔ "قنطرہ مجاز" اور "چمنستان قرب" وغیرہ۔

ڈاکٹر نیر مسعود نے "رجب علی بیگ سرور۔ حیات اور کارنامے" کے ضمن میں "حدائق العشاق" کی جو کہانی بیان کی ہے، اس کے آخر میں یہ لکھا ہے کہ :-

"شیب نے روح کو پیغام پہنچایا، جس کے نتیجے میں کچھ دن تو قلعۂ بدن میں سنسنی رہی، لیکن آخر نوبت بہ ایں جا رسید کہ شیب بھی رُوح کے ساتھ عیش و رنگ کی محفلوں میں کھویا رہنے لگا۔" (۱)

۱۔ رجب علی بیگ سرور "حیات اور کارنامے" از ڈاکٹر نیر مسعود۔ ص ۲۸۱

یہ ذکر بھی بے محل نہ ہوگا کہ اس سلسلے میں آگے چل کر ڈاکٹر صاحب موصوف نے تحریر فرمایا ہے کہ "یہ دیکھ کر دل نے بارگاہِ ربانی میں درخواست کی کہ روح کو نا فرمانی کی سزا دی جائے چناں چہ اجل کی سرکردگی میں ایک لشکرِ جرار نے قلعۂ بدن پر بھرپور حملہ کر دیا۔ اجل کی طرف سے صحت کی سپہ سالاری میں دوا۔ غذا۔ فصد وغیرہ نے مقابلہ کیا۔ لیکن آخر روح کے لشکر کو شکستِ فاش ہوئی۔" ص ۲۸۲ یہاں اجل کی طرف سے صحت کی سپہ سالاری کے بجائے مرض کی سپہ سالاری میں اس کے لشکر کو جنگ کرنا چاہیے تھا، جیسا کہ "جنگ عشق" میں ہے صحت کو قلعۂ بدن کے روح کی طرف سے لڑنا چاہیے (باقی حاشیہ اگلے صفحہ پر)

"جنگ عشق" میں شیب کی اس نافرمانی کا ذکر نہیں ہے۔ البتہ یہ ہے کہ رُوح نے پہلے تو شیب کی نصیحت مان لی لیکن پھر اپنی پُرانی عادتوں میں محو ہو گیا۔ یہ خبر بارگاہِ ربُّ العزت میں پہنچی۔ ظاہرا شیب نے اطلاع بھجوائی ہو گی۔

خبر یہ بھی پہنچی بہ درگاہِ پاک — کہ پھر رُوح نے اب اڑائی ہے خاک
نہیں مانتا شیب کا وہ کہا — غضب دامِ عصیاں میں ہے وہ پھنسا
نہیں ہوتا ہرگز وہ فرماں پذیر — وہ ہے پنجۂ معصیت میں اسیر

ڈاکٹر گیان چند نے "اردو مثنوی شمالی ہند میں" میں جنگ عشق کے سلسلے میں رُوح اور عشق کے نو محاربوں کا ذکر کیا ہے[1]۔ جو صحیح نہیں ہے۔ حقیقتاً دس لڑائیاں ہوئی ہیں۔ آخری خود روح اور عشق کے مابین ہوئی ہے۔ یہی "حدائق العشاق" میں بھی ہے۔

"جنگ عشق" کی ادبی حیثیت بھی بُری نہیں ہے۔ بعض اوقات بھرتی کے الفاظ اور ضرورت شعری کی بنا پر الفاظ کے بے محل استعمال کے علاوہ اس میں روانی، چستی اور زور و شور بھی پایا جاتا ہے۔ رزم و بزم کی عکاسی خوب صورتی سے کی گئی ہے۔ حسن کا سراپا حیرت نے بے مثال کھینچا ہے۔ مختلف جگہوں پر نازک خیالی، مبالغہ، تشبیہوں اور استعاروں سے بھی کام لیا گیا ہے، جس سے شعر کا حسن دوبالا ہو گیا ہے۔ صبر اور شوق کی جنگ کا نقشہ ملاحظہ ہو:-

کسی کا نہ جوشن نہ مغفر رہا — نہ نیزہ، نہ پیکاں، نہ خنجر رہا
ہوئے آتشِ تیغ سے جل کے خاک — خدنگ و تبر سے تھے تن چاک چاک

اجل ایک سردارِ جبار تھا — ستمگار تھا اور قہار تھا
مرض کو کیا اوس نے سردارِ فوج — تھا شایاں یہی ہو وہ سالارِ فوج

البتہ روح نے صحت کو اپنا سردارِ لشکر بنایا۔

ادھر رُوح بھی جنگ آرا ہوا — صحت کو وہیں سرِ لشکر کیا

۱۔ "اردو مثنوی شمالی ہند میں" از ڈاکٹر گیان چند۔ ص ۶۵۵

وہ ناوک غضب تھا جو خفقاں شگاف — جبیں سے مشک کیا تا بناف
ہوا موجزن ایک دریائے خوں — جو باقی رہا تھا، سوزار و زبوں
زرہ چشم حسرت سے روتی تھی خوں — جواں کیسے کیسے ہوئے لالہ گوں
درخشاں ہوئی تیغ یہ مثل برق — تنوں سے زمیں پر لگے گرنے فرق
بڑھا یہ دلیروں کا جوش و خروش — کہ خورشید کے اڑ گئے صاف ہوش

روح اور عشق کی دست بدست جنگ کا نقشہ دیکھیے :-

چلا عشق یوں ہو کے چالاک و چست — زرہ اور بکتر سے ہو کر درست
گیا رزم گاہ میں وہ مانندِ شیر — تنومند و آتش فشاں اور دلیر
شہ روح بھی لے کے تیغ و تبر — کمان کیانی ہم آغوش کر
کمند ایسی جوں نالۂ عاشقاں — لیا باندھ فتراک میں بیگماں
سپر صبر کو لے چلا بہرِ رزم — مصمم کیا کینہ جوئی کا عزم
ہوئے ہم نبرد آتشیں دو جبال — اجل کا بھی جودت سے لیں جی نکال
چمک تیر کی جیسے ثاقب شہاب — جھلک تیغ کی جیسے بجلی کی تاب
برستے تھے تیر اور چلتی تھی تیغ — چڑھی موجِ خوں تا فلک بے دریغ

حسن کی صورت گری میں حیرت نے چابک دستی کا ثبوت دیا ہے۔ ملاحظہ ہو :-

درخشاں وہ دنداں کہ ہو جیسے دُر — کہ ہوتے ہیں دنیا میں بھی ایسے دُر
وہ رخسارہ جوں، آتش افروختہ — کہ ہو جس سے خورشید بھی سوختہ
غضب وہ مژہ ناوک جانستاں — کہ تیر قضا کا تھا گویا نشاں
عجب نخل قامت تھا طوبیٰ خرام — کرے فتنۂ حشر جس کو سلام
وہ زلفیں تھیں گویا کہ اک دام مشک — کہ ہو مرغِ دل جس میں پھنس کر کے خشک
جبیں اوس کی روشن تراز آفتاب — کرے جس پہ قرباں فلک ماہتاب
وہ گوشِ صدف دُرِ خوبی سے پُر — بنا گوش تاباں تھی مانندِ خور
وہ ابرو تھے اک قبلۂ آرزو — کہ ہوتے تھے [illegible] دل سے وضو

عجب چشمِ نرگس تھی سحر آفریں
کہ شورِ قیامت تھا جس کا معیں

وہ بینی نشاں نصف قرآن کا
کہ آدھا اِدھر اور اُدھر سے لکھا

تکلّم ہے شیریں حلاوت فزا
تبسّم ہے سارا ملاحت فزا

وہ لب اُس کے نازک تھے جوں برگِ گُل
سکھائیں جو عیسیٰ کو اعجازِ کُل

گلو اوس کا فوارۂ زندگی
جو دے آبِ کوثر کو زیبندگی

وہ سینہ صفا، چہرۂ جاں نما
صفائی کا تھا آئینہ جاں فزا

جمال اوس کا تاباں تھا جوں آفتاب
تکے جس کے منہ کو سدا آفتاب

اس کی تمثیلی حیثیت کے سلسلے میں "گلزارِ سرور" اور "حدائق العشاق" پر تمثیلی نقطۂ نظر سے تنقید و تبصرہ ایک بار پھر پڑھ لینا مناسب ہوگا۔ یہاں اس کی تکرار تحصیل حاصل ہے۔ اس لیے کہ یہ سب ایک دوسرے کا عکس خوش گوار ہیں۔

"سب رس" کے علاوہ اس کے مختلف پانچ منظوم نسخوں کی فہرست پہلے گزر چکی ہے۔ (ملاحظہ ہو مقالہ ہٰذا ص ۱۷۳) اس کے علاوہ مولوی عبدالحق نے دو اور مثنویوں کا ذکر کیا ہے جو ناقص الاوّل و آخر ہیں۔ مزید حکیم میر علی خاں عاکی اور منشی غلام شاہ بھیک کا نثری قصہ "حسن و دل" بھی "سب رس" ہی سے ماخوذ ہیں۔ ان کی مزید تفصیل مناسب نہیں۔ یہ سب اردو کی تمثیلی تخلیقات ہی شمار ہوں گی۔

پدماوت کے اُردو نسخے

تمثیل کے سلسلے میں جائسی کی "پدماوت" بہترین تمثیل مانی جاتی ہے۔ ظاہر ہے "پدماوت" اردو کی بہترین چیز نہیں، ہے لیکن اس کی مقبولیت کے پیشِ نظر بہت سے بزرگوں نے اس کو اردو کا جاما پہنایا۔ ان بزرگوں کی زیادہ تر کوششیں اس کے لفظی ترجمے پر صرف ہوئیں۔ اس کو بنیاد بنا کر مثنوی یا نثر لکھنے کا خیال بہت کم حضرات کو پیدا ہوا۔ اس کے باوجود پدماوت کے متعدد

فارسی اور اردو نسخے ملتے ہیں۔ جن سے اس کی مقبولیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ مثنوی ملک محمد جائسی نے شیر شاہ کے زمانے میں ۱۵۴۰ء/۹۴۷ ہجری اودھی زبان میں لکھی تھی۔ بعد میں فارسی اور اردو میں اس کے ترجمے ہوتے رہے۔

پدماوت کی کہانی میں تخیل اور افسانے کا امتزاج ملتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے اس کی کہانی مشکوک معلوم ہوتی ہے۔ البتہ ادبی اعتبار سے اس کا یہ پایہ بہت بلند ہے۔ کچھ نیم تاریخی کرداروں کے ذریعے سے جائسی نے تمثیل کا فائدہ اٹھایا ہے۔ گارساں دتاسی کا بیان ہے کہ :-

"اسی قسم کا قصہ پدماوتی کا ہے جو ہندوستان میں ازمنہ وسطیٰ کی مشہور رانی ہوئی ہے۔ وہ لنکا (۱) کے ایک بادشاہ کی بیٹی تھی اور اس کی شادی چتوڑ کے راجہ رتن سے ہوئی تھی۔ جسے علاؤ الدین(۲) نے ۱۳۰۳ء میں مغلوب و مفتوح کیا۔ جائسی کے قول کے مطابق (جس نے اس قصے کو نظم کیا ہے) وہ اپنی رضا و رغبت سے کئی ہزار عورتوں کے ساتھ چتا میں جل کر مر گئی، تاکہ فاتح کے ہاتھوں اسے ذلت دیکھنی نصیب نہ ہو۔ جٹ مل نے اس قصے کو ہندی میں لکھا ہے لیکن وہ اس قصے کو دوسری طرح بیان کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ پدماوت چتا میں جل کر نہیں مری بلکہ وہ مسلمان فوج کے سپہ سالار کو جل دے کر نو سو پالکیوں کے ساتھ ٹرائے کے گھوڑے کی طرح ان کے لشکر گاہ میں داخل ہوتی ہے، ان پالکیوں

۱۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ "بعض روایتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ سنہل دیپ (سنگل دیپ) سے مراد لنکا ہے، لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ ملک محمد جائسی نے جزائر لنکا دیو کو سنہل دیپ کہا ہے۔ یہ جزیرے لنکا سے جانب غرب واقع ہیں۔" (ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" ص ۱۴۳ (فٹ نوٹ)

(۲) ڈاکٹر گوپی چند نے تاریخی شواہد سے ثابت کیا ہے کہ پدماوت کے علاء الدین سے سلطان علاء الدین کا کوئی واسطہ نہیں۔ البتہ یہ سلطان غیاث الدین خلجی (والی مالوہ) ہو سکتا ہے، جو خوب صورت عورتوں کا شائق تھا۔ (حوالہ۔ ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں۔ ص ۱۵۰)

میں راجپوت سپاہی بھرے ہوئے تھے جو اچانک نہتے مسلمانوں پر جا پڑے اور ان کا خاتمہ کر دیا۔ عشرت اور عبرت دو شاعر ہوئے ہیں۔ سبھوں نے ہندوستانی میں اس بہادر راجپوت رانی کے قصے کو نظم کیا ہے(۱)۔"

عشرت اور عبرت کے ضمن میں ڈاکٹر عبدالحق فٹ نوٹ میں لکھتے ہیں کہ :۔

"مصنف کا یہ مفہوم ہوتا ہے کہ ان دونوں نے دو الگ الگ نظمیں لکھی ہیں حالانکہ نظم ایک ہے اور لکھنے والے دو ہیں۔ "تصنیف دو شاعر" سے اس کا سنہ تصنیف ۱۲۱۱ھ نکلتا ہے۔"

سید کلب مصطفیٰ صاحب کی تصنیف "ملک محمد جائسی" میں بھی پدماوت کے تاریخی حصے کو غلط بتایا گیا ہے:۔

"عہد علائی کے مورخین کے سکوت۔ برنی کی نقل کی ہوئی تاریخی گفتگو اور ملک جائسی سے قبل کسی تذکرہ نویس کے پدمنی کے عشق میں علاءالدین کی چتوڑ پر فوج کشی کا ذکر نہ ہونے کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ سب سے پہلے جس نے اس مفروضہ واقعہ کا ذکر کیا ہے، وہ ملک محمد جائسی ہیں، اور علاءالدین اور پدمنی کے معاشقے کی داستان دراصل ان کے تخیل کا نتیجہ ہے۔" (۲)

۱۔ خطبات گارساں دتاسی پانچواں خطبہ۔ ۴/دسمبر ۱۸۵۴ء ص ۱۵۳ شائع کردہ انجمن ترقی اورنگ آباد (دکن) ۱۹۳۵ء۔

۲۔ "ملک محمد جائسی"، شائع کردہ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۱ء ص ۱۱۰۔ یہاں یہ ذکر بھی بے جا نہ ہوگا کہ قصے کا ابتدائی حصہ یعنی سنگھل دیپ کا سفر بھی جائسی کی اختراع معلوم ہوتا ہے۔ رام چندر شکل کے بیان کے مطابق جائسی سے بہت پہلے تقریباً یہی قصہ "پدمنی اور ہیرامن طوطا" کے نام سے مشہور تھا لیکن اس راجا، بادشاہ وغیرہ کے نام نہیں دیے تھے۔ اردو میں جو قصہ "ہیرامن طوطا" منظوم ملتا ہے۔ اس سے پدمنی وغیرہ کا کوئی تعلق نہیں۔ سید کلب مصطفیٰ بتاتے ہیں کہ اودھ کے دیہات میں آج بھی رانی اور طوطے کی کہانی مشہور ہے۔ اس میں ایک دوہا ہے۔ کا بھا تو سنگھل کی رانی تو پے روپ بھریں پانی

تحریریں ص ۲۳۳

اس کے باوجود زبان کی فصاحت، شیرینی۔ تشبیہہ اور استعارہ کا حسن، تصوّف کے رموز و اسرار اور دوسری شعری خوبیوں کی بنا پر یہ کتاب بہت مقبول ہوئی۔

ڈاکٹر گوپی چند نے نو مختلف نسخوں کا ذکر کیا ہے، جو پدماوت سے ترجمہ ہوئے۔[1]

سید کلب مصطفیٰ صاحب نے بیان کیا ہے کہ :۔

"انگریزی زبان میں بھی چند مضامین اور ڈاکٹر گریرسن اور سدھاکر جی کا مرتّب کیا ہوا دیدہ زیب، لیکن بہت نامکمل ایڈیشن یعنی سدھاکر چندریکا موجود ہے۔"[2]

اس کے علاوہ ہندی میں اس کے بہت سے ترجمے اور نسخے بھی ہیں۔ یہ اس کی مقبولیت کی دلیل ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ہندوستانی قصّوں سے ماخوذ "اردو مثنویاں" میں اُردو نسخوں کی درجِ ذیل فہرست بیان کی ہے :۔

۱۔ اُردو نثر میں "پدماوت" کو سب سے پہلے مرزا عنایت علی بیگ عنایت لکھنوی نے لکھا۔ اس کا نام پدماوت بھاکا مترجم ہے۔ یہ ترجمہ مطبع اعظمی کانپور سے ۱۸۹۸ء (۱۳۱۶ھ) میں طبع ہوا۔ مثنوی کا متن اردو رسم الخط میں ہے اور نیچے اشعار کا اردو ترجمہ ہے۔

۲۔ پدماوت بھاکا مترجم" از احمد علی رسا۔ ہندی متن اُردو میں ہے۔ ساتھ میں اردو ترجمہ اور حواشی ہیں۔ ۱۸۱۹ء میں کان پور میں چھپی۔ صفحات ۲۲۶ ہیں۔

۳۔ "پدماوت" یعنی ایک سچّی داستان، از سالگ رام کپور تھلہ۔ لاہور ۱۸۹۸ء صفحات ۱۰۲

۴۔ "پدماوت بھاکا مترجم" از پنڈت بھگوتی پرشاد پانڈے انوَج مطبع نول کشور۔ لکھنؤ صفحات ۳۳۶ پنڈت بھگوتی پرشاد پانڈے کی پدماوت بھاکا مترجم انوَج مطبع نول کشور پریس واقع لکھنؤ

۱۔ "ہندوستانی قصّوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" از ڈاکٹر گوپی چند۔ ص ۵۴ - ۱۵۲

۲۔ "ملک محمد جائسی" از سید کلب مصطفیٰ "تعارف ص ۱۰۲

ڈاکٹر گیان چند کا بیان ہے کہ :

"۱۹۴۰ء میں فیض آباد کے انگریز کمشنر اے۔ سی۔ شیرف نے جائسی کا براہ راست انگریزی میں ترجمہ کیا ہے۔" تحریریں۔ ص ۲۲۴

کا جو نسخہ مجھے ملا اس کے بھی صفحات ۳۳۶ ہیں۔ غالباً یہی نسخہ ہوگا۔ مگر یہ نسخہ اس وقت مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ میں رام بابو سکسینہ کلیکشن کی زینت ہے، اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے کتب خانہ دانش گاہ دہلی کا حوالہ دیا ہے۔[1]

بھگوتی پرشاد پانڈے لکھتے ہیں :-

" پدماوت کے ترجمے فارسی حرفوں میں دو منظوم نسخے خاکسار کو بھی ملے۔ اوّل پدماوت اردو۔ مصنفہ ابوالقاسم اور پدماوت اردو مصنفہ ضیاء الدین عبرتؔ اور غلام علی عشرتؔ ان دونوں شاعروں نے آپس میں مل کر پدماوت کا اردو شعر میں ترجمہ کیا۔ اس کی تاریخ تصنیف ۱۷۹۶ء ہے۔ مطبوعات نول کشور پریس لکھنؤ اور ترجمات اردو نثر کے بھی دو نسخے دیکھنے میں آئے۔ ایک تو نول کشور پریس لکھنؤ اور دوسرا کانپور کے کسی پریس کا۔

اس کے علاوہ ہندی حرفوں کے بھی دو نسخے دیکھے۔ اوّل کمترین کے ایک دوست رام سنگھ شرما باٹنی ڈیپارٹمنٹ لکھنؤ یونیورسٹی کی مہربانی سے ترجمہ سدھاکر دویدی ایشیاٹک سوسائٹی کا۔ اور دوسرا " جائسی گرنتھاولی " ناگری سبھا بنارس۔ مؤلفہ پنڈت رام چندر شُکل کا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پنڈت جی موصوف نے تصنیفات جائسی کی تالیف فرما کر جو احسان ادبی دنیا پر فرمایا ہے، اس کی تعریف کرنا آفتاب کو چراغ دکھلانا ہے۔ اس پدماوت کا ترجمہ بنگلہ زبان میں ہونے کا بھی پتہ چلتا ہے کہ اراکان راج کے وزیر مگن ٹھاکر نے الواجالو نامی کسی شاعر سے اس پدماوت کا بنگلہ زبان میں ترجمہ کرایا تھا جس کی تاریخ ۱۶۵۰ء کے قریب کی ہے۔ اس کے بعد ۱۶۵۲ء میں منشی رائے گوبند نے پدماوتی کی کہانی پر "تحفۃ القلوب" نامی کتاب فارسی نثر میں لکھی اور حسین غزنوی کسی شاعر نے قصہ "پدماوت" نامی ایک کتاب فارسی نظم میں لکھی۔"[2]

۵ - قصہ پدماوت غلام علی دکھنی (قلمی) نسخہ انڈیا آفس اوراق ۲۱ سنہ تالیف (۱۶۸۰ء)
(۱۰۹۱ھ) نامکمل۔

۱- ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں ۔ ص ۱۵۵

۲- دیباچہ پدماوت بھاکا مترجم بھگوتی پرشاد پانڈے ۔ ص

۶۔ رتن پدم۔ سید محمد فیاض ولی ویلوری۔ یہ مثنوی بقول اشپرنگر شاہانِ اودھ کے کتب خانے میں تھی۔ تعداد ابیات تقریباً ۴ ہزار ۴ سو صفحات۔

۷۔ دیپک پتنگ۔ سید محمد جان عشرتی مخطوطہ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد۔ صفحات ۲۱۶ سنہ تالیف ۱۶۹۵ء (۱۱۰۷ھ) سنہ کتابت ۱۱۸۹ھ۔

۸۔ مثنوی شمع و پروانہ۔ از ضیاء الدین عبرت و میر غلام علی عشرت۔ سنہ تصنیف ۱۷۹۶ء (۱۲۱۱ھ)

۹۔ پدماوت۔ محمد قاسم علی بریلوی سنہ تصنیف ۱۸۶۹ء صفحات ۴۸۴

۱۰۔ سانگیت پدماوت۔ از سکھ داس خلف نرائن داس چندرسی ۱۸۹۰ء

یہ مقامی روایتوں پر مشتمل ہے۔ جگہ جگہ دوہے بھی ہیں۔ غالباً گانے کے لیے لکھی گئی تھی۔ متذکرۃ الصدر ابتدائی چار قصے دراصل پدماوت کے لفظی ترجمے ہیں۔ اس طرح اور بھی بہت سے ملتے ہیں جو پدماوت کا ترجمہ ہیں۔ ان میں سے ایک پدماوت بھاکا مطبوعہ و مترجمہ مولوی علی حسن صاحب بھی ہے۔ جسے پہلی مرتبہ نول کشور پریس لکھنؤ ۱۸۶۵ء میں چھاپا۔ یہ دوسری بار ماہ مئی ۱۸۷۰ء میں طبع ہوئی۔ تاریخ قطعات کے علاوہ خاتمۃ الطبع بھی مولوی فدا علی عیش نے تحریر فرمایا:۔

ہے ہر اک مصراع پدماوت دلا — نافۂ آہو کی صورت مشک بیز
عیش لکھ منقوط ہیں تاریخ طبع — پر اثر قصہ کہانی وجد خیز

۱۲۸۲ھ — عیش

اس کے صفحات ۳۶۰ ہیں۔

لیکن پدماوت کے منظوم ترجمے ہی دراصل اردو تمثیل نگاری کا اثاثہ کہے جاسکتے ہیں۔ اور اس ضمن میں اوپر بیان کی ہوئی آخر الذکر مثنویاں ہی اس شرط کو پورا کرتی ہیں۔

اس سلسلے کی آخری پدماوت "سانگیت پدماوت" حقیقتاً گانے کی چیز ہے اور اس پر مقامی روایتوں کی چھاپ گہری ہے۔ اس لیے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض سنی ہوئی کہانیوں پر منحصر ہے۔ چونکہ پدماوت کا قصہ عام تھا، اِس لیے انہی روایتوں کی بنیاد پر گیت اور دوہے ملاکر یہ مثنوی لکھی گئی۔ بہرحال چونکہ یہ تمام مثنویاں پدماوت ہی کی پیش انجام کرتی ہیں

اور تھوڑے بہت اختلاف کے ساتھ اسی نیم تاریخی اور تخیلی کہانی کو بنیاد بناتی ہیں، اس لیے لامحالہ ان میں بھی وہی انداز اور وہی طور طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔

پدماوت کی کہانی

پدماوت کی کہانی یہ ہے کہ سنگھل دیپ کے راجا گندھرو سین کی حسین بیٹی پدماوت جوان ہوتے کے ساتھ ساتھ ملول رہنے لگی۔ ہیرامن طوطا اسے بہلانے کے خیال سے عشق و محبت کے خواب دکھانے لگا۔ راجا نے اسے ہلاک کرنا چاہا تو وہ بھاگ نکلا اور ایک برہمن کے ہاتھ لگا، جس نے چتوڑ کے راجہ رتن سین کے ہاتھ فروخت کر دیا۔ راجا نے اسی سے پدماوت کے حسن و جمال کی داستان سنی اور عاشق ہو گیا۔ وہ جوگی کے بھیس میں سنگھل دیپ پہنچا اور بڑی مشکلوں سے آخر کار شادی کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ واپسی میں ان کا جہاز طوفان میں گھر کر راستہ بھول گیا۔ اسی طرح اور دوسری مشکلات اور مصائب کے بعد دونوں چتوڑ پہنچے اور راجا رتن سین اپنی پہلی بیوی رانی ناگ متی اور پدماوت دونوں کے ساتھ دن گزارنے لگے۔ دوسری طرف سلطان علاءالدین نے چتوڑ سے نکالے ہوئے ایک برہمن راگھو نامی سے پدماوت کے حسن کی تعریف سنی اور اس کے حصول کے لیے چتوڑ پر چڑھائی کر دی لیکن قلعہ آٹھ سال بعد بھی فتح نہ کر سکا تو صلح کر لی۔ رتن سین نے سلطان کی دعوت تواضع کی۔

ایک دن اتفاقاً محل کے آئینے میں پدماوتی کا عکس سلطان نے کیا دیکھ لیا کہ اس کا پرانا جذبۂ عشق عود کر آیا۔ تب اس نے دھوکے سے رتن سین کو گرفتار کر لیا اور دہلی میں قید کر دیا۔ راجپوت سرداروں نے ایک چال چلی۔ یعنی بادشاہ سے کہا گیا کہ پدماوت آپ کے حرم میں داخل ہونا چاہتی ہے اور اس طرح اس کے ساتھ کے ڈولوں میں راج پوت سورماؤں کو چھپا دیا گیا۔ جب تمام پالکیاں قلعے میں داخل ہو گئیں تو وہ سارے سپاہی تلواریں سونت کر نکل آئے اور لڑ بھڑ کر راجا رتن سین کو چھڑا لیا اور وہاں سے چتوڑ بھاگ آئے۔

چتوڑ پہنچنے پر اس نے اپنے پڑوسی راجا دیوپال سے جنگ کی، جس پر شبہ ہوا تھا کہ اس نے راجا کی عدم موجودگی میں پدماوت پر ڈورے ڈالنے کی کوشش کی تھی۔ جنگ میں رتن سین بھی سخت زخمی ہو کر مر گیا۔ اسی دوران علاءالدین نے چتوڑ پر فوج کشی کر دی، اور جب قلعہ چتوڑ فتح کرتا ہوا پدماوت

تک پہنچنے کی کوشش کی تو معلوم ہوا کہ وہ ستی ہو چکی ہے۔ اسی قصے کو کتر بیونت کے ساتھ تمام اُردو اور فارسی اور دوسرے نسخوں میں بیان کیا گیا ہے۔ یہ قصہ اگر یونہی رہتا تو یہ محض داستان ہوتا۔ لیکن جائسی نے آخر میں وضاحت کر دی ہے کہ دراصل اس داستان سے اس کی مراد کچھ اور ہے۔ چتوڑ سے "جسمِ انسانی" راجا سے "روح" سنگھل دیپ سے "دل" اور پدماوت سے "نور الٰہی" "اور عقل" مراد ہے۔ طوطا "مرشد" علاء الدین "مایا" ناگ متی "دنیا دھندا" اور راگھو برہمن "شیطان" ہے جو مایا کے ذریعے "دل" کو گمراہ کرتا ہے، تاکہ وہ نورِ الٰہی سے محروم رہ جائے۔ لیکن جو روح نورِ الٰہی سے فیضیاب ہو، اس پر مایا کے حملے بے کار ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس طرح جائسی خود جو صوفی صافی تھے، اس کہانی کے ذریعے تصوف کے اسرار و رموز کی صراحت کرتے ہیں اور تمثیل کے ذریعے انسان کے ذہن و دماغ میں اسرارِ الٰہی کو منکشف اور محبتِ الٰہی کو جاگزیں کرنا چاہتے ہیں۔(۱)

۱۔ اس سلسلے میں بھگوتی پرشاد انوج کی پدماوت بھاکا مترجم کے "اپ سنگھار" کے چند اشعار اور ان کا ترجمہ ثبوت کے لیے کافی ہوں گے۔

میں یہ ارتھ پنڈتنہ بوجھا کہا کہ ہمہ کچھ اور نہ سوجھا

ترجمہ: (میں نے اس کا مطلب پنڈتوں سے دریافت کیا تو انھوں نے کہا کہ اس کے سوا کچھ اور نہیں معلوم ہوتا)

چودہ بھون جو ترا پر اھیں تے سب مانکھ کے گھٹ ماہیں

ترجمہ:۔ چودہ طبقات جو زمین اور آسمان کے ہیں، وہ سب انسان کے جسم میں موجود ہیں)

تن چتوڑ راجا من کینہا ہیہ سنگھل بدھ پدمن جینہا

ترجمہ:۔ (یہ جسم چتوڑ گڑھ ہے اور جان راجا۔ دل سنگھل دیپ ہے اور عقل رانی پدماوت

گرو سوا جنیں پنتھ دیکھاوا بن گرو جگت کو نرگن پاوا

ترجمہ: (طوطا مرشد ہے، جس نے راہ بتائی۔ بغیر مرشد کے اس دنیا میں کس کو خدا ملا)

ناگمتی یہ دنیا دھندہا بانچا سومی نہ یہ چت بندھا

ترجمہ:۔ اس دنیا کے تمام کاروبار رانی ناگ متی ہے نجات اسی کو ملی جس نے اس دنیا سے

اس لیے یہ ایک تمثیل ہوگئی ہے اور اس واضح اشارے کے بعد اس کی دونوں سطحیں واضح اور داخلی اور خارجی دونوں کردار صاف طریقے سے حرکت کرتے دکھائی دیتے ہیں اور اسی لیے اس کے یہ اردو تراجم اردو میں تمثیل نگاری کے نمونے سمجھے جائیں گے۔

پدماوت کے دو انوکھے کردار

اس سلسلے میں اس کے دو انوکھے کرداروں کا ذکر بے محل نہ ہوگا۔ ایک "ہیرامن طوطا" اور دوسرا "بہنگ"۔

طوطا، مینا ہندوستانی قصّوں میں بڑا اہم کردار ادا کرتے ہیں خصوصاً پیام بر اور رازدان کی حیثیت سے پدماوت کا ہیرامن راج کمار کا اتالیق، اس کا رازداں اور کہانی ہی نہیں، زندگی کے بھی پیچ وخم سے بلا کا واقف ہے۔ جائسی اسے اسی لیے "مہاپنڈت" کہتے ہیں۔ جائسی نے ہیرامن کو بہت اوپر اٹھا دیا ہے اور اس کا تعارف اس طرح کراتے ہیں:۔

"پروردگار نے ایک پرند کو بھی ایسی روشنی عطا کر دی تھی کہ اس کی آنکھوں میں جن جواہرات کی چمک دمک تھی ان سے بھی کہیں زیادہ اس کی باتیں انمول تھیں۔ اس کا رنگ مثل کندن جیسا کھرا، اور اس کا اتھاہ علم، اس پر سونے میں سُہاگہ۔ (ترجمہ ب۔ ۶/۵۴)

ایک جگہ "ہیرامن تو پران پریوا" کہا ہے۔ یعنی اے ہیرامن تو وہ پرندہ ہے جو میری جان اور روح ہے۔ ہیرامن کے لیے جائسی کہتے ہیں کہ وہ کوئی پنچھی نہیں، وہ صاحبِ دل ہے

دل نہ لگایا۔

راگھو دوت سو می سیطا نو   مایا علاالدین سلطا نو

ترجمہ: راگھو چیتن گمراہ کرنے والا شیطان ہے۔ سلطان علاالدین حرص و ہوا ہے۔

پریتم کتھا یہ بھانت بچارہ   بوجھ لیہ جو بوجھے پارہ

ترجمہ: اس طرح اُس محبت کی کہانی کا شمار کرو اگر سمجھ سکے ہو تو سمجھ لو

اور دیدۂ بینا رکھتا ہے۔

پنکھ نہ کوئی ہور سجانو جانے بھگت کہ جان اڑانو
سو آجو پڑھے پڑھائے بینا نہ کہت بدھ جیہہ مئے نہ نینا

ہیرامن 'مہاپنڈت' اس لیے ہے کہ وہ صاحب عقل ہونے کے ساتھ ساتھ صاحب دل بھی ہے اور اسی لیے صاحب معرفت ہے اور وہ دیدۂ بینا رکھتا ہے اور اس لیے معرفت کے پیچ وخم اس کی نظر میں ہیں۔ اسے اور دوسرے شعروں میں جائسی نے صاحب معرفت کے علاوہ دانائے راز بھی کہا ہے۔

" بدھ جو دیے سنگ جو آسیانا " یعنی ساتھ رہنے والا سیانا طوطا جو اسے عقل دیتا رہتا ہے۔ یعنی وہ معلّم راز اور سالک معرفت بھی ہے۔ یہ وہ "شیخ طریقت" ہے جو حسن ذات سے بے حد قریب ہے۔ اس حد تک کہ ذات وصفات کے پردے بھی درمیان سے اٹھ جاتے ہیں۔ یہ خود اس مقام تک سلوک کی تمام منزلیں طے کر کے پہنچا ہے۔ بقول شہاب سرمدی :-

"اس کا پنجرہ چھوڑ کر اڑ جانا روح مجرد کا قید علائق سے آزاد ہو جانا ہے۔ اس واقعے میں یہ نکتہ بھی مضمر ہے کہ چڑیا اپنا روپ لے کر اڑ گئی۔ اب اس کی روح جو معصوم ہے، دانائے راز ہے، وہ رہ گئی۔ اب وہ اس دنیا یا اس دنیا کی چیز نہیں۔ اب وہ ایک ایسی خوشبو ہے "پون نہ پاوے باس" (جسے ہوا بھی نہیں پا سکتی)

" اب وہ وہاں ہے جہاں رات ہے نہ دن، نہ ہوا ہے نہ لو۔" (ب ۸/۶۸) اب کوئی نہیں بتا سکتا کہ اس کا وطن کہاں ہے کہاں نہیں۔ وہ قید زمین وآسمان اور زمان ومکان سے آزاد ہے[1]۔"

جائسی کی اس تمثیلی تخلیق میں سالک راہ حق کا کردار ہے جو در اصل کامل ہے اور اس مرتبہ کاملہ پر پہنچ کر وہ دوسروں کو راہ نجات ودرجات دکھانے کا حق دار ہو جاتا ہے۔ اسی لیے جائسی کہتے ہیں "پنڈت سمت دیئے پتھ لاوا" (وہ صاحب معرفت جو نیک صلاح دے اور سیدھی راہ پر لگا دے) وہ خود شناسی سے حق شناسی کے مرتبے پر فائز تھا۔ اسی لیے جب رتن سین نے سے رہنما بنایا تو سب سے پہلے تصور شیخ سے محبت سے، شیخ کی منزل پر پہنچا۔ خود جائسی کے کہنے کے

[1] شہاب سرمدی "مضمون مثنوی پدماوت کے دو اچھوتے کردار" نوائے ادب ممبئی جلد ۱۹ شمارہ ۱۰ جنوری ۱۹۶۸ ص ۶۰

مطابق رتن سین کا حال یہ تھا کہ :

ہیرامن جب بھی بولتا تھا، وہ اس کا منھ ہی تکا کرتا تھا۔ اس کی ہر بات کو دل میں یوں جگہ دیتا تھا جیسے موتیوں کا ہار پرو رہا ہو۔" ترجمہ (ب ۸۲/۵)

ہیرامن نے ایک کاملِ شیخِ طریقت کی طرح حسن ذات کا ذکر بتدریج کیا۔ یہاں تک کہ وہ "نور" اس کے رگ و پے میں عشق بن کر دوڑنے لگا۔ ہیرامن نے رتن سین کو اس راہ کے نشیب و فراز سے آگاہ کیا۔ عشق کی مشکلوں اور حُبِ الٰہی کی آزمائشوں کا ذکر کیا۔ مگر جب اسے اپنے عشق میں مستقل پایا تو "حسن ذات یعنی پدماوت تک اس کی رہنمائی کی۔ یہاں تک کہ وہ وصل حقیقی سے شادکام ہو جاتا ہے۔ پھر وہ یعنی ہیرامن اسٹیج سے غائب ہو جاتا ہے۔ یعنی اب اس کی رہنمائی کی چنداں ضرورت نہیں رہتی۔ جائسی کہتے ہیں :

دیکھ سرج بر کول سجوگو — است است بولا سب لوگو (ب ۲۷۴/۱)

ترجمہ : سورج اور کنول کے ملن کا یہ عالم دیکھ کر سب لوگ کہہ اُٹھے کہ" وہ ہے۔ بے شک ہے۔"

دلالت اور ہدایت کی اس منزل تک پہنچ کر ہیرامن کا فرض ادا ہو گیا اور اس نے پردہ کر لیا۔" (۱)

اس طرح ہیرامن بحیثیت ایک طوطا اور ہیرامن بحیثیت ایک سالک راہ، دو کردار برابر متحرک رہ کر اس کی تمثیلی حیثیت کو جِلا بخشتے رہتے ہیں۔

اس سلسلے کا دوسرا اہم کردار " بھنگ" ہے جو ایک پرندہ ہے، مگر اپنے کردار میں وہ ایک فراق زدہ عاشق زار (ناگمتی) کا سارا دکھ درد سمیٹے ہوئے ہے۔ ناگمتی جو اپنے شوہر رتن سین کے فراق میں عشق کی انتہا کو پہنچ کر مجسم شعلۂ عشق بن چکی ہے اور جو دشت و صحرا میں کوئل کی طرح کوکتی اور آنسوؤں سے زمین پر گھنگچی بوتی پھر رہی ہے، جو کنج کنج میں "پی کہاں پی کہاں" پکارتی پھری۔ یہاں تک

۱۔ "شہاب سرمدی" مضمون۔ مثنوی پدماوت کے دو اچھوتے کردار۔ نوائے ادب بمبئی۔ شمارہ ۱۰ جلد ۱۹ جنوری ۱۹۶۸ء ص ۱۰

کہ اس کے بے انتہا دُکھ نے پروں کو پیلا کر دیا۔ گیہوں کے دل پھاڑ دیے اور پر اس نبات ہو گئے۔ اس کے دل محزوں سے ایک دل دوز آہ نکلی۔ ناگاہ کہیں سے ایک پرند کی آواز آئی۔

"تو نے جنگل میں گھوم گھوم کر پنچھی کے بال و پر جھلسا ڈالے۔ تجھے آخر کون سا دُکھ ہے کہ پل بھر کو آنکھ نہیں لگاتی۔"

یہ سنتے ہی ناگ متی بلک پڑی اور اس کے دل کی گہرائیوں سے ایک آواز آئی کہ :

" ان سے بچھڑ کر نیند کہاں۔ مجھے ان کا وہ چہرہ نہیں بھولتا۔ گھر سے جوگ لے کر نکلے تھے۔ کہہ رہے تھے کہ سنگھل دیس جا رہا ہوں، تب سے آنکھیں سیپی کی طرح کھلی ہوئی ہیں۔ میں ہر جوگی، ہر سنیاسی سے پوچھ تھکی۔ ان کی بات کوئی نہیں بتاتا۔ اب تو ہی میری بات ان تک پہنچا دے۔"(۱)

بھنگ نے یہ سنا اور سن کر اُڑا۔ اس کا اڑنا تھا کہ چتوڑ سے لے کر سنگھل دیپ تک سب کچھ جل اُٹھا۔ ایک دُھواں اس طرح اُٹھا کہ بادل سیاہ ہو گئے۔ آسمان چنگاریوں سے بھر گیا۔ تارے ٹوٹ ٹوٹ کر زمین پر گرنے لگے۔ پیامبر پرندوں نے سمندر میں پناہ لینی چاہی، مگر وہاں بھی ہلچل مچ گئی۔ اسی ہلچل نے اسے سنگھل دیپ پہنچا دیا۔ وہاں ایک پیڑ کی چھاؤں میں رتن سین شکار سے تھک کر ستا رہا تھا۔ پرندا اسی پیڑ پر جا بیٹھا۔ دوسری چڑیوں نے اس کی حالت دیکھی تو استفسارِ حال کیا۔ اور ناگ متی کی جو کیفیت سنی تو اس نے رانی ناگ متی کی ملاقات سے اپنے تن من کی آگ کا حال بیان کیا اور کہا جاؤ سمندر کی ٹھنڈی ہواؤں سے کھیلو۔ ایسا نہ ہو کہ جو آگ میرے تن میں لگی ہے وہ تمھیں جھلسا دے۔ اس لیے کہ یہ برہا کی آگ ہے۔

رتن سین نے یہ سنا تو اس سے دریافتِ حال کیا اور ناگ متی کی جو کیفیت سنی تو بے ساختہ چیخ پڑا۔ اسے بلانا چاہا کہ وہ زمین پر آئے، تاکہ دل سے دل باتیں کر سکیں مگر وہ ڈال پر سے ہی ترک دینا اور ترکِ طلب کے تقاضوں سے آگاہ کر کے نگاہوں سے اوجھل ہو گیا۔ اس طرح

۱۔ "شہاب سرمدی"، مضمون۔ مثنوی پدماوت کے دو اچھوتے کردار۔ نوائے ادب بمبئی۔ شمارہ ۱۰، جلد ۱۹، جنور

جائسی نے دراصل اس کردار کے ذریعے "مقامِ فراق کا نقطۂ عروج سمجھانے کی کوشش کی ہے اور بہنگ اس کی تجسیم ہے۔ بقول شہاب سرمدی کے :-

"ہیرامن جہاں تک سمجھ سکے ہیں اکثر و بیشتر خود جائسی ہیں یا ان کا آدرش، بہنگ اس آدرش کا مرکزِ عمل ہے۔ جائسی کا آدرش منزلِ فنا (مقامِ اتصال) تک رسائی تھا۔ بہنگ مقامِ فراق کا نقطۂ عروج ہے۔ وہ "جذبہ" ہے جو مجسّم ہوا اور مجسّم ہو کر اتنا شدید ہو گیا کہ اسے سارا عالم زیرِ پا نظر آنے لگا، اور وہ کہہ اٹھا۔ سب سنسار پاؤں تر مورے۔" (ب، ۶/۳۶) (۱)

اس لیے اگر ہیرامن پدماوت کا اتالیق اور رتن سین کا مرشد ہے تو بہنگ ناگمتی کا قاصد اور رتن سین کا ضمیر ہے۔ اس طرح پدماوت کے اور دوسرے کردار بصیرت افروز کرداروں کی نمائندگی کرتے ہیں، جس سے اس کی تمثیلی حیثیت پُر نور ہو جاتی ہے۔

۱۔ "شہاب سرمدی" مضمون "مثنوی پدماوت کے دو اچھوتے کردار"۔ نوائے ادب بمبئی۔ شمارہ ۱۹، جلد ۱۰ جنوری ۱۹۶۸ء، ص ۶۵

پانچواں باب

اُردو پر انگریزی تمثیل نگاری کے اثرات

دنیا کی کم و بیش تمام ہی زبانوں میں تمثیل نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ اس لیے کہ ایک خاص ماحول اور ناموافق عہد میں برہنہ حرف نگفتن ہی کمالِ گویائی ٹھہرتا ہے۔ کہیں اس کو ایک اہم اور ضروری وسیلۂ اظہار کے طور پر استعمال کیا گیا اور کہیں محض اس کے فارم کی دل چسپی کی وجہ سے۔ اس کے علاوہ ایک موضوع کے پردے میں دوسرے مضمون کو بیان کرنا یوں بھی دل چسپی کا سبب تھا۔ مزید ایک قالب سے دوسرے پیکر میں روحوں کے حلول کے تصوّر نے بھی توہم کو تیقّن کی صورت عطا کرنے کی دل چسپ شکل پیدا کی۔ جانوروں کا انسانوں کی طرح صاحبِ نطق و عقل ہونا، مجرد صفات و جذبات کا گویا ہونا، باطنی کش مکش اور مجادلوں کا باقاعدہ میدانِ کارزار کا روپ دھارنا، ایسی چیزیں نہیں تھیں کہ ان سے دل چسپی نہ پیدا ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ سنسکرت، عربی، انگریزی، فارسی، اردو اور ہندی میں ایسی بہت سی تصنیفات ہیں، جو تمثیلی ہیں۔ ان زبانوں نے ایک دوسرے سے اخذ و استفادہ کیا اور اس طرح تمثیل کا خزانہ ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتا رہا۔

کلیلہ و دمنہ میں جانوروں کا حدیثِ دیگراں بیان کرنا، ہمیشہ دل چسپی سے پڑھا گیا۔ گیارھویں صدی کے کرشن مشر کا تمثیلی ڈراما "پربودھ چندرودے" ایک عرصے تک مختلف زبانوں کو تخلیقی غذا فراہم کرتا رہا۔ اخوان الصفا میں جانوروں کے خطبے تمثیلی خوبو رکھتے ہیں۔ ابوالعلیٰ معری کی مناجات حیوان، زاغ و کبوتر کا مکالمہ، بھیڑیے اور بکرے کا مناظرہ تمثیلی پیرایہ کے حامل ہیں۔ فارسی کی دستور

عشاق"، "حدائق العشاق" اور "منطق الطیر" بلیغ ایمائیت کے تمثیلی مظہر ہیں، جن سے اردو نے اپنا تمثیلی ادب کا دامن بھرا۔ ہندی میں قطبن کی مرگاوتی، منجھن کی مدھومالتی، عثمان کی چتراولی اور بنی کی گیان دیپ میں تمثیلی پیرائے میں تصوف کے رموز و مسائل کی تلقین نمایاں ہے اور ہندی کا عظیم شاہکار "پدماوت"، جو جائسی کے سحر کار قلم کا مرہونِ منت ہے، خالص تمثیلی تخلیق ہے۔ اس کے علاوہ جے شنکر پرشاد کی "کامائنی" ایک دوسری تمثیلی تصنیف ہے، جس میں فکر، امید، یقین، شرم، حسن، عقل، عمل، خوشی اور دوسرے جذبات کو تمثیلی انداز میں پیش کرکے جذباتِ انسانی کا گہری نظر سے تجزیہ کیا گیا ہے۔ انگریزی ادب بھی کچھ کم وقیع نہیں، بلکہ اوروں سے کچھ زیادہ ہی مالامال ہے، جس سے دوسری زبانوں نے خاصی خوشہ چینی کی، اور اردو بھی انگریزی سے مستفید ہونے میں کسی سے پیچھے نہیں رہی۔

اردو کا تمثیلی ادب مشرقی زبانوں میں سنسکرت، عربی اور فارسی سے خصوصاً سنسکرت اور فارسی سے کافی متاثر رہا۔ چناں چہ "پربودھ چندرودے" کا اردو میں بھی ترجمہ ہوا اور فارسی کی "دستورِ عشاق" اور "حدائق العشاق" کو نظم و نثر کا جامہ پہنانے کی کوشش کافی عرصے تک جاری رہی۔ یہی وجہ ہے کہ ان تمثیلی تخلیقات کے زیرِ اثر اردو تمثیلی کتابوں میں گہری ایمائیت ملتی ہے اور اس کو ایک اہم وسیلۂ اظہار کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا۔ لیکن انگریزی تمثیل خصوصاً اٹھارویں صدی کے انگریزی تمثیلی ادب کے زیرِ اثر اردو میں جو تمثیلی لہر آئی، اس میں مشرقی تمثیلوں کی بلیغ اشاریت نہیں ملتی۔ تمثیلی فضا، سلسلہ در سلسلہ استعارات کی دونوں سطحوں کی متوازیت اور معنوی گہرائی بھی کم ہوتی گئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزی کے اس زمانے کے تمثیل نگاروں نے خصوصاً جانسن اور اڈیسن نے ایک ضروری وسیلۂ اظہار کے طور پر تمثیل کی راہ اختیار نہیں کی، بلکہ محض فارم کی دل چسپی کی خاطر اس پیرایۂ بیان کو اختیار کیا اور انھی کے زیرِ اثر مولوی کریم الدین، منشی عزیز الدین اور محمد حسین آزاد نے جو تمثیلی تخلیقات پیش کیں، ان میں مشرقی تمثیلوں، یعنی دستورِ عشاق، اور اس سے ماخوذ اردو تمثیلوں کی گہری ایمائیت، تمثیلی فضا اور دونوں سطحوں کی متوازیت کمیاب ہے۔ بہت سی نظمیں محض مکالمے اور بہت سے نثر پارے انشائیہ بن کر رہ گئے ہیں۔ ۱۹ ویں صدی کا تمثیلی ادب اس کا واضح ثبوت ہے۔

انگریزی تمثیل نگاری کا اُردو پر اثر

انگریزی کی تمثیلوں کا اثر دوسری زبانوں کی طرح اُردو پر بھی پڑا اور انیسویں صدی میں جب ہندوستان میں انگریزوں کا غلبہ مکمل اور انگریزی کی عمل داری کی ابتدا زوروں پر تھی، انگریزی ادب کے مختلف جواہر پارے ترجمے کی راہ سے اُردو میں اپنی جگہ بنانے لگے۔ اس سلسلے میں انگریزی مستشرقین کے علاوہ قدیم دلی کالج اور ورناکیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی اور کالج کے مختلف اساتذہ مثلاً رام چندر وغیرہ کی کوششیں اپنا رنگ دکھا رہی تھیں۔ ماسٹر رام چندر کا رسالہ "فوائد الناظرین" بھی اسی تگ ودو میں پیش پیش تھا۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے گارساں دتاسی کہتا ہے:

"ایک اور ماہنامہ رسالہ ہے، جس کا نام "فوائد الناظرین" ہے۔ اس میں علاوہ خبروں کے مضمون بھی چھپتے ہیں جو انگریزی ذرائع سے ماخوذ ہوتے ہیں۔" (۱)

دتاسی نے اس کے علاوہ تمثیل کے ضمن میں بہت سی ایسی کتابوں کی خبر دی ہے جو انگریزی سے ماخوذ تھیں۔ ۳۰ دسمبر ۱۸۵۰ء کے خطبے میں وہ کہتا ہے کہ:-

"ان میں (حالیہ مطبوعات میں) قدیم وجدید زمانے کی چند تاریخیں اور اخلاقی اور مذہبی کتابوں کے ترجمے بھی ہیں۔ مثلاً "بنین کی پلگرمس پراگریس" اور "مین کی سیلف نالج" کے ترجمے۔ قصے کہانیوں کے بھی ترجمے ہوئے ہیں، مثلاً "ریسے لاس" اور "قزلباش" بعض نظموں کے بھی ترجمے کیے گئے ہیں۔ مثلاً "گے کی حکایتوں کے"۔" (۲)

دسویں خطبے میں یعنی ۷ فروری ۱۸۶۱ء کو وہ کہتا ہے کہ:-

"مسٹر فیلن نے مجھے ایک اور کتاب بھی بھجوائی ہے جس کا نام "رسیدن رشہ" ہے۔ یہ شیونرائن کی ایک انگریزی اخلاقی کہانی کا ترجمہ ہے۔ اس کا تمثیلی طرزِ بیان مشرقی

---

(۱) خطبہ گارساں دتاسی۔ ص، ۲۳

(۲) ″ ″ ″ ص ۵

مذاق کے بالکل مطابق ہے۔ یہ سچ ہے کہ اس قسم کی ادبیات ہماری ذہنیت سے کوئی نسبت نہیں رکھتیں مگر یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس میں ایک خاص حسن ولطف ہے۔ بقول ایک فارسی شاعر:

ع ہر گلے را رنگ و بوے دیگر است" (۱)

پندرھویں خطبے میں یعنی ۴ دسمبر ۱۸۶۵ء کو اس نے خبر دی کہ:

"الہ آباد کے اخبار "امین الاخبار" کے مدیر نے جن کا نام عزیز الدین خاں ہے، پلگرمس پرو گریس کے طرز پر ایک کتاب لکھی ہے جس کا نام "جواہر اصل" رکھا ہے۔ اس کی عبارت نثر اور نظم دونوں میں ملی ہوئی ہے"۔ (۲)

ڈاکٹر محمود الٰہی پلگرمس پروگریس کے ترجمے کے بارے میں لکھتے ہیں:۔

"دتاسی کی ان عبارتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انگریزی کی بعض ادبی تخلیقات کے ترجمے ۱۸۵۰ء سے پہلے ہو گئے تھے۔ ان میں سب سے مشہور بنین کی تمثیل پل گرمز پروگریس ہے۔ انگریزی ادبیات میں اس تمثیل کو اعلیٰ مقام حاصل ہے۔ بنین نے اس کے ذریعے اپنے زمانے کے مذہبی اور اخلاقی کھوکھلے پن کو بے نقاب کیا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس ترجمے سے نہ صرف اردو کو قصہ گوئی کا ایک نیا طرز ملا، بلکہ اسے پسند بھی کیا گیا، جس کا ایک بڑا ثبوت یہ ہے کہ شیو نرائن نے ایک دوسری انگریزی تمثیل کا ترجمہ "رسیدن شہ" کے نام سے ۱۸۶۱ء سے پہلے شائع کیا۔ یہ بات کچھ ایسی معلوم ہوتی ہے کہ اس طرز کو حسنِ قبول ملتا گیا۔ یہاں تک کہ ۱۸۶۵ء میں "جواہر اصل" کے نام سے عزیز الدین خاں نے ایک تمثیل شائع کی"۔ (۳)

---

(۱) خطباتِ گارساں دتاسی۔ ص ۲۷۶

(۲) " " " " ۴۷۹

(۳) مقدمہ اردو کا پہلا ناول خطِ تقدیر ص [illegible]

یہاں یہ ذکر بے محل نہ ہوگا کہ منشی عزیز الدین کی تمثیلی تصنیف کا نام "جواہر اصل" نہیں۔ "جوہر عقل" ہے۔ دراصل اس غلطی کی ابتدا د تاسی سے ہوئی ہے۔ جو بعد کے مصنفین سے بھی بغیر کسی تحقیق کے سرزد ہوتی رہی، چناں چہ د تاسی ہی کے قول پر بھروسہ کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند نے بھی اس کا نام "جواہر اصل" لکھا ہے۔(۲)

میرے سامنے ۱۸۶۵ء ہی کی مطبع پنجابی لاہور کی چھپی ہوئی منشی عزیز الدین کی "جوہر عقل" ہے جس میں تمثیلی انداز اختیار کیا گیا ہے۔ جس پر آئندہ صفحات میں تفصیل سے گفتگو کی جائیگی۔

صرف "رسیدن شہ" اور "جوہر عقل" ہی نہیں، بلکہ مولوی کریم الدین کی خطِ تقدیر (۱۸۶۲ء) بھی انگریزی تمثیلوں سے متاثر ہو کر لکھی گئی۔ یہی نہیں، بلکہ سرسید نے بھی اپنے بعض مضامین میں اس طرز کے تتبع کی سعی کی۔ مولانا محمد حسین آزاد کے "نیرنگِ خیال" کے مضامین (جو ایڈیسن اور جانسن کے مضامین کا آزاد ترجمہ ہیں) کے علاوہ بھی بہت سی کتابیں انگریزی طرز ہی کی نقل میں لکھی گئیں۔

"کنز الفوائد" (سید احمد دہلوی) "فسانہ معقول" (سید غلام حیدر خاں) "عقل و شعور" (مولوی سید نظام الدین) "طلب صادق" (حاجی محمد خان) "فسانۂ ہفت چمن" (بابو رنجیت سنگھ) "ایک دلچسپ مکالمہ" (صاحبزادہ آفتاب احمد خاں) "مراۃ العروس" "توبۃ النصوح" "بنات النعش" "ابن الوقت" "رویائے صادقہ" "محصنات" اور "ایامیٰ" (ڈاکٹر نذیر احمد) یہ سبھی انگریزی طرز تمثیل نگاری سے کسی نہ کسی پہلو سے متاثر ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد کی تصنیفات کے سوا (کیوں کہ وہ تمثیل نہیں) بقیہ سبھی کتابوں میں مشرقی طرز کی تمثیلی ایمائیت، فضا اور گہری معنویت ناپید ہے۔ ان کتابوں میں محض عمل تجسیم سے کام لیا گیا ہے۔ ان کا مقصد واضح اور اجاگر ہے۔ ان کے کردار اپنے ناموں کی چغلی کھاتے ہیں اور کم ہی اپنے ناموں کے صفات کی مناسبت سے عمل کرتے ہیں۔ ان میں مصنفین کا قلم جو چاہتا ہے کروا دیتا ہے اور جدھر چاہتا ہے، ان کا رخ موڑ دیتا ہے اور یہی کم و بیش آزاد کے تمثیلی انشائیوں کا بھی ہے۔

---

(۱) ملاحظہ ہو "تحریریں" ص ۲۸۳

نذیر احمد کی کتابیں تمثیلی نہیں، لیکن ایک آدھ کردار تمثیل کی خوبو رکھتے ہیں۔ اس طرح کی خوبو یقیناً انگریزی تمثیل نگاری کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ انیسویں صدی ترجمے کا زمانہ ہے، جس میں قدیم دلّی کالج اور اس کی ٹرانسلیشن سوسائٹی کا بڑا ہاتھ تھا۔ ماسٹر رامچندر نے کم و بیش مختلف طرح کے ۳۴۴ مضامین لکھے جو انگریزی سے متاثر یا ماخوذ کہے جا سکتے ہیں۔ خود ماسٹر صاحب نے ہکسلے بیکن کے ساتھ ساتھ ایڈیسن کے نہ صرف حوالے دیے ہیں، بلکہ ان کے فن کو سراہا اور ان کے مضامین کی خوشہ چینی کر کے خود اصلاحی اور بامقصد مضامین تحریر کیے(۱)۔ نذیر احمد، آزاد اور کریم الدین وغیرہ آخر وہیں کے تربیت یافتہ تھے۔ اس لیے مختلف مضامین سے اخذ و ترجمے کے ساتھ ساتھ انھوں نے تمثیلی انداز و طرز میں انہی سے استفادہ کیا۔ شبلی کہتے ہیں :-

"انگریزی میں اڈیسن اور اسٹیل بڑے مضمون نگار گزرے ہیں۔
سرسید نے ان کے متعدد مضامین کو اپنی زبان میں ادا کیا ہے۔" (۱)

حالی کی شعری تنقید، آزاد کی موضوعاتی نظموں کی ابتدا، شبلی کی سوانح اور تاریخ نویسی، سرسید کی مضمون نگاری، نذیر احمد کا ناول لکھنا، یہ سب انگریزی ہی علم و ادب کی صدائے بازگشت ہیں۔ مولوی کریم الدین نے "خطِ تقدیر" میں جو یہ لکھا ہے کہ :-

"ہمارے وقت میں انگریزی زبان میں بے شمار انگریزی کتابیں موجود ہیں۔ اگر تھوڑی سی محنت اپنے اوپر ہمارے وطن دار لوگ گوارا کریں تو علموں کے ڈھیر ذخیرے ان کو جمع کیے ہوئے ملیں۔ پھر اپنے ذہن سے اور چار باتیں نکالیں۔ بہت آسانی سے بھی چاہیں تو اپنا نام بڑھا لیں۔" (۲)

---

(۱) ملاحظہ ہو "ماسٹر رام چندر اور اردو نثر کے ارتقا میں ان کا حصہ۔ از ڈاکٹر سید جعفر، صفحات ۴۳، ۷۵ اور ۸۱ وغیرہ

(۲) بحوالہ مضمون "سرسید مرحوم اور اردو لٹریچر، مطالعہ سرسید احمد خاں" مرتبہ عبدالحق ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۱۶

(۳) "خطِ تقدیر" مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی ص ۱۱۱

یہ اندازِ تحریر خود اس امر کا غماز ہے کہ مصنف نے خود بھی وہیں سے خوشہ چینی کی ہے۔

خطِ تقدیر کے ضمن میں مفصل بحث ہے کہ کریم الدین نے انگریزی تمثیلوں سے متاثر ہو کر "خطِ تقدیر" لکھی۔ یہی حال مولانا آزاد کا بھی ہے۔ ان کے کھلے لفظوں میں اعتراف نہ کرنے کے باوجود حقیقت ہے کہ انھوں نے اپنے تمثیلی چراغ انگریزی شمعوں سے روشن کیے اور جن جن مضامین کا پابند یا آزاد ترجمہ کیا، ان کی فہرست کا بھی ہمیں پتہ ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ "نیرنگِ خیال" نے جو غلغلہ بلند کیا، اس سے بہت سے بزرگوں کی آنکھیں کھل گئیں اور انھوں نے اس کی تقلید میں اپنے اپنے خیالات بھی تمثیل کے پیرائے میں پیش کیے، لیکن انھوں نے آزاد کا تتبع کیا ہو یا کسی اور کا ان سب کے یہاں انگریزی تمثیل کا رنگ ڈھنگ نمایاں ہے۔

مشرقی تمثیلوں میں خواہ پربودھ چندرودے کے زیرِ اثر ہوں یا "دستورِ عشاق" اور "حدائق العشاق" کی خوشہ چینی ہوں، نمایاں پیز کردار اور واقعات کی ہیئیت، داستانیت اور باطنیت ہے انگریزی میں اٹھارویں صدی کے تمثیل نگاروں کے یہاں یہ عناصر نہیں ملتے۔ ان کے عہد میں بھی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور مذہبی اصلاح کا یہ مسئلہ شدت سے درپیش تھا۔ یہی حال کم و بیش ہندوستان میں ۱۹ ویں صدی میں یہاں کے اہلِ علم کے سامنے بھی تھا۔ اسی لیے اس عہد کے تمثیلی مضامین ہی نہیں ہر طرح کے مضامین سے خوشہ چینی برمحل سمجھی گئی۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد کی مشرقی تمثیلوں میں تمثیلوں کی خصوصیات نہیں ملتیں۔ البتہ پلگرمس پروگریس کی تمثیلی ایمائیت مشرقی تمثیلوں کی خصوصیات کی حامل ہے۔ اور اُردو میں اس کے ترجمے میں بھی وہی خصوصیات ضرور ہوں گی، لیکن غلبہ دراصل اٹھارویں صدی ہی کی تمثیلوں کا رہا۔ اس لیے انیسویں صدی میں اردو میں جو مکمل جزوی یا ناقص تمثیلیں لکھی گئیں، خواہ نظم میں یا نثر میں وہی انداز اختیار کیا گیا جس کا ذکر ہو چکا ہے اور اس لیے ان میں تجسیم کا عمل زیادہ ہے، بلکہ اسے ہی کافی سمجھا گیا۔ سرسید کے مضامین حالی کی مکالماتی نظمیں، آزاد کی مثنویاں، سب اسی صورتِ حال کی غمازی کر رہی ہیں۔

گارساں دتاسی کی اس اطلاع کا ذکر ہو چکا ہے کہ پلگرمس پروگریس، ریسے لاس کی حکایتوں اور میسن کی سیلف نالج کا بھی اردو میں ترجمہ ہوا۔ اس کے علاوہ انگریزی تمثیل کے طرز پر لکھی ہوئی شیو نرائن کی "رسیدن ستہ" کا بھی تذکرہ ہو چکا ہے۔

اس سلسلے کی ایک اہم تخلیق "جوہر عقل" کا کچھ مفصل ذکر یہاں مناسب ہوگا۔

منشی عزیزالدین کی "جوہرِ عقل"

اس سے پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ اس سلسلے میں 'دتا سی' اور اس کے قول کو پیش کرنے والے تمام بزرگوں کو سہو ہوا ہے۔ کتاب کا اصل نام "جوہر عقل" ہے "جواہر اصل" نہیں۔ ثبوت کے لیے کتاب کے ٹائٹل کی نقل پیش کی جاتی ہے:۔

جوہرِ عقل

تصنیف، منشی عزیزالدین سررشتہ دار محکمہ ڈائرکٹری مدارس ممالک پنجاب وغیرہ

حَسبُ الحکم

جناب کپتان فلر صاحب بہادر ڈائرکٹر دام اقبالہٗ بہ منظوری محکمۂ عالیہ گورنمنٹ پنجاب ۱۸۶۵ء
مطبع پنجابی لاہور میں بہ اہتمام منشی محمد عظیم و مسٹر کینیڈی مینیجر و پرنٹر کے چھپا

اوسط سائز کے سترہ سطری، صفحات کی تعداد ۹۴ ہے۔ اصل قصہ ۹۲ صفحے کے نصف ہی پر ختم ہو گیا ہے۔ بقیہ ڈیڑھ صفحے دعا اور خاتمے کے اشعار پر مشتمل ہیں۔ آخری صفحے پر مصنف اور دوسرے حضرات کی طرف سے قطعات تاریخ مع اشتہار درج ہیں۔ اشتہار خود مصنف کی طرف سے ہے اس کے الفاظ یہ ہیں:۔

"یہ کتاب بہ موجب قانون بستم ۱۸۴۷ء اور نیز بسبب اس کے کہ داخل ہی رجسٹری گورنمنٹ ہو چکی ہے، کوئی شخص بدون اجازت مصنف یا ترجمہ یا انتخاب کرا کر یا کسی اور طرح سے کم و بیش کر کے نہیں چھپوا سکتا۔

العبد

بندہ عزیزالدین، سررشتہ دار ۱۸ استمبر ۶۵ء

مصنف کا قطعہ تاریخ یہ ہے:۔

چو جوہرِ عقل شد در ملک تصنیف   ز نورش دیدہ و دل شد منور
پئے تاریخ گفتم بے شش و پنج   کہ جوہر عقل چون خورشید انور
۱۸۶۴ء

اس کے علاوہ پنڈت شیو ناتھ صاحب کا ایک اور مولوی شمس الدین صاحب کے دو قطعات تاریخ ہیں۔ ایک ہجری اور دوسرا عیسوی ہیں۔ عیسوی تاریخ دونوں حضرات نے ۱۸۶۴ء برآمد کی ہیں۔ اور مولوی صاحب نے ہجری میں ۱۲۸۱ ہجری نکالی ہے۔ صفحہ ۹۳ پر گوشے میں کاتب کا نام بھی فقیر محمد متوطن جہلم درج ہے۔ "جوہرِ عقل" کے دیباچے میں خود مصنف نے یہ خیال ظاہر کیا ہے۔

"ماہ فروری ۱۸۶۴ء وقت رات کے مجھ کو یہ خیال آیا کہ صدق و کذب کے باب میں ایک قصہ ایسے ڈھنگ سے لکھنا چاہیے کہ عشق سے خالی اور تکلف سے معرا ہو۔ مگر مضمون اوس کا ایسا دلچسپ ہو کہ طبیعت آدمی کی جس طرح کتب عشق انگیز کی طرف ہو جاتی ہے، اوسی طرح اس کے پڑھنے اور سننے کی طرف راغب ہو جاوے اور اوس مضمون میں ہنسی کی ہنسی اور عبرت کی عبرت ہو اور تلازمہ اور استعارہ جو اوس میں درج ہوں وہ عین حسبِ حال اور اپنی اپنی جگہ پر موزوں ہوں۔"(۱)

اس سے یہ بات تو طے ہوگئی کہ "جوہرِ عقل" ۱۸۶۴ء میں لکھی گئی اور ۱۸۶۵ء میں مطبع پنجابی لاہور سے چھپی۔ اور یہ کہ تلازمہ اور استعارہ کو عین حسبِ حال اور موزوں بنانے کی کوشش کی گئی۔ یعنی کرداروں کے نام اسم بامسمیٰ ہوں اور وہ اپنی صفات کے مطابق حرکت و عمل اور گفتگو فرماتے ہوں۔ اس کے تمثیلی انداز کی طرف مصنف نے دیباچے ہی میں ایک جگہ اور اشارہ کیا ہے۔

"آسانیِ فہم کے واسطے صدق وکذب کے مقدمے کو جو داوریِ گاہ حق میں دائر ہوا بطورِ تمثیل لکھ دیا ہے کہ جس کے پڑھنے سے طالب علم مدرسے ہی سے کار کچہری میں واقف ہو کر نکلے اور کچہری میں اوس کو صرف اس قدر محنت کرنی پڑے کہ فرضی تمثیل کو اصلی سے مطابقت کرلے۔"

اس کا مطلب ہے کہ مصنف تمثیل کے گر سے واقف تھا۔

جوہرِ عقل کا ماخذ

اس نے تمثیل کا یہ گر کہاں سے حاصل کیا، اس پر مصنف نے سکوت اختیار کیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ

۱۔ دیباچہ "جوہر عقل" ص ۳

اسے اپنی ہی ذہنی اُپج کہا ہے :۔

"غرض ڈیڑھ پہر رات تک میں اسی خیال میں پڑا رہا اور مضمون سوچتا رہا مگر جو مضمون طبیعت میں آتا تھا، اس کو اپنی ہی طبیعت کے اعتراض رد کر دیتے تھے، آخر کار میں اسی خیال میں سو گیا۔ جب پچھلا پہر ہوا تو اُس وقت میں اُٹھا اور اللہ کا نام لے کر اور قلم اُٹھا کر لکھنے کو بیٹھ گیا۔ اس وقت خدا کی طرف سے کچھ ایسی مدد ہوئی کہ خود بخود مضمون چلا آتا تھا اور میں قلم برداشتہ لکھتا جاتا تھا۔"(۱)

مصنف نے دیباچہ یا خاتمے میں کہیں یہ اعتراف نہیں کیا ہے کہ اس نے انگریزی یا مشرقی تمثیلوں سے متاثر ہو کر یہ کتاب لکھی۔ البتہ اس کے انگریز مستشرقین سے تعلقات، انگریزی تمثیلوں کے ترجموں کے زور و شور اور گارساں دتاسی کے قول کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کے سامنے انگریزی تمثیلیں اور ان کا طرز رہا۔ ساتھ ہی اصل داستان کے دروبست کے پیشِ نظر یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ اس نے مشرقی تمثیلوں کو بھی ذہن میں رکھا ہوگا۔ اس لیے کہ ملک سعادت، اس کا بادشاہ سلطان دل، اس کا سپہ سالار صدق اور شیطان کے بیٹے کذب کا فتنہ پروری کرنا، یہ اور اسی طرح کا انداز جس کی تفصیل آئندہ صفحات میں پیش کی گئی ہے، اس قیاس کی تائید کرتے ہیں کہ منشی عزیز الدین مشرقی اور مغربی تمثیلوں سے واقف تھے۔ اس سے محض دو سال قبل مولوی کریم الدین کی خطِ تقدیر بھی شائع ہو چکی تھی، جسے مولوی کریم الدین صاحب نے منشی عزیز الدین کے کرم فرما کپتان فلر صاحب ہی کو نذر بھی کی تھی۔ یقیناً ان کے سامنے خطِ تقدیر بھی رہی ہوگی۔ اس کے علاوہ تمثیل کے مقاصد کے سلسلے میں بھی دونوں حضرات دفع توہمات اور تلقین و تعلیم ہی کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ منشی عزیز الدین کہتے ہیں کہ :۔

"جب لوگ اس قصے کو پڑھیں گے اور کذب کی مذمت اور اس کا انجام اور صدق کی صفائی اور اس کی محبت میں اپنی بھلائی دیکھیں گے تو تعجب نہیں کہ ان کی طبیعت میں صدق کا اثر پیدا ہو جاوے۔"(۲)

---

(۱) دیباچہ جوہرِ عقل۔ ص ۵-۶

(۲) " " " ص ۸

"اس کتاب میں میں نے ایسے ڈھنگ سے "تمثیل" ترتیب مثل کی بتلائی کہ نتھی، بلکہ نتھی الف اور نتھی ب تک بتلا دیا ہے اور سب قواعد ترتیب مثل عرضی دعویٰ کے داخل دفتر ہونے تک مع قواعد و طرز تحریر، عرض و اظہار و پروانہ روبکار و فیصلہ جو اکثر کچہری میں سب سے زیادہ ہی کار آمد ہیں، بالتشریح بتلا دیے ہیں۔"(۱)

"تیسرا یہ فائدہ ہے کہ اکثر مکّار اور دمباز مثل کیمیاگر اور رمال وغیرہ لوگوں کو جھوٹے دم دے کر لُوٹتے پھرتے ہیں اور لوگ اُن کے دام فریب میں اس واسطے آجاتے ہیں کہ ان کو اصل حال اُن کے فریب کا معلوم نہیں ہوتا۔ میں نے کیمیاگروں کے ہتھ ناٹک کہ جن کے ذریعے سے وہ اعتقاد بنا دیتے، چاندی سونا کا لوگوں کے ذہن میں قائم کر دیتے ہیں اور منجمان اور رمّالوں کے فریب کی اصل حقیقت کہ جس سے لوگوں کو اُن پر یقین آجاتا ہے، اسی طرح پر بتلائے ہیں کہ لوگ اُن کے فریب سے بخوبی واقف ہو کر ان کی دمبازی سے محفوظ رہیں۔" (۲)

انھوں نے چوتھا فائدہ بھی بیان کیا۔ یعنی عوام میں جو طرح طرح کی برائیاں اور رسمیں مروج ہیں اور عُلم کی طرف سے لوگ غافل ہیں تو :

"جو شخص اس کو پڑھے گا امید ہے کہ اُن کے کرنے سے خود بہ خود نادم ہوگا اور آئندہ کو اُن سے نفرت کرے گا۔" (۳)

یہ مقاصد ایڈیسن، جانسن اور اسٹیل کی اصلاحی کوششوں کی یاد دلاتے ہیں اور اس لیے یہ خیال گزرتا ہے کہ ان تمثیلوں پر انگریزی تمثیلوں کے مقاصد اور طرزِ تمثیل کی گہری چھاپ ہے۔

جوہر عقل کی کہانی

اس کا قصہ اس طرح ہے کہ "ملک سعادت" کا والی سلطان دل تھا۔ اور ایک والی ملک سلطان

(۱) دیباچہ جوہر عقل۔ ص ۵

(۲) " " " " ۴

(۳) " " " " "

شیطان بھی تھا جو اس کی مملکت میں اکثر و بیشتر رہزنی اور فساد کرا تا رہتا تھا۔ مگر سلطان دل کے نہایت چاق و چوبند سپہ سالار صدق کی وجہ سے اس کی کچھ نہ چلتی تھی۔ سلطان شیطان کا ایک لڑکا شہزادہ کذب تھا جو بہ ظاہر نہایت اچھا، شکیل و شریف اور جاذب توجہ تھا، مگر بہ باطن انتہائی کینہ پرور اور مفسد تھا۔ اس نے سوچا کہ مجھے بھی کہیں کا سلطان ہونا چاہیے۔ باپ کی سلطنت تو قیامت تک نہ مل سکتی تھی، اس لیے منصوبہ بنایا کہ سلطان دل ہی کی مملکت ہتھیانی چاہیے۔ اس کے باپ نے بھی وعدہ کیا، پھر اس نے اپنے بھائی فریب سے مشورہ کیا۔

اس نے کہا صدق کے سامنے ہماری چلنی مشکل ہے، البتہ حیلہ کو بلایا جائے۔ وہ کچھ کر سکتا ہے۔ حیلہ کو بہ طور جاسوس اور تخریب کار ولایت دل میں برآمد کیا گیا۔ حیلہ نے کذب کو لکھا کہ طمع کو بھیج دیجیے۔ بغیر اس کے کام نہ چلے گا۔ اس کے لیے بھی یہاں کے سلطان دل کی منہ چڑھی خواص قناعت بڑی مصیبت ثابت ہوگی۔ اس لیے بھائی فریب اگر اس کا کوئی توڑ جانتے ہوں تو مطلع کریں۔ فریب کے مشورے سے تہمت بلائی گئی۔ تہمت حیلہ کے پاس پہنچ گئی۔ حیلہ کے مشورے سے تہمت نے قناعت کے خلاف بادشاہ کے کان بھرے، بادشاہ نے غضب ناک ہو کر اس کو موقوف کر دیا۔ موقع اچھا دیکھ کر حیلہ نے طمع کو اس کی جگہ نوکر کروا دیا۔ طمع نے ایک دن سلطان دل سے شہزادہ کذب کی لیاقت اور حسن کا ذکر کیا، چوں کہ بادشاہ کے کوئی لڑکا نہ تھا، اس لیے اس نے اس کے دیکھنے کی خواہش کی۔ طمع ہی کے مشورے سے سلطان شیطان کی خدمت میں تحائف بھیج کر شہزادہ کذب کو اپنے پاس بلانے کی درخواست کی۔ شیطان نے اسے نہایت آراستہ و پیراستہ کر کے اور سمجھا بجھا کے دغا، حرام خوری، بے ایمانی، چوری، غیبت اور فریب جیسے خدام اور مصاحب کے ساتھ روانہ کر دیا۔ سلطان دل اس سے مل کر نہایت خوش ہوا۔ خوش ہی نہیں بلکہ متبنیٰ بنانے کی خواہش بھی کی۔ کذب نے کہا۔ میرا دشمن جان صدق جب تک یہاں ہے، میں کیسے رہ سکتا ہوں۔ سلطان دل نے اس کی محبت میں عقل کو حکم دیا کہ صدق کو فوراً سپہ سالاری سے موقوف کیا جائے۔ عقل نے بہت سمجھایا لیکن اس نے حکم صادر کر دیا اور کذب کو اپنا بیٹا بنا لیا۔

اس کے بعد کذب نے اپنے کینڈے کے آدمیوں کو مقرر کرنا شروع کر دیا۔ دغا کو کوتوالی، فریب کو تحصیلداری، لغو و خلاف گوئی کو ...نداری، غیبت کو جاسوسی، بے حیائی کو سپہ سالاری کے عہدوں

پر مقرر کیا۔ رفتہ رفتہ ملک سعادت تباہ ہونے لگا اور کذب کا پسندیدہ شہر شقاوت بسنے لگا۔ نوبت یہاں تک پہنچ گئی کہ شہزادہ کذب نے سلطان دل کو عملاً معزول کر کے خسر الدنیا والآخرہ مکان میں نظر بند کر دیا اور اپنی کارگزاری کی رپورٹ اپنے باپ شیطان کو روانہ کر دی جس سے وہ بے حد خوش ہوا۔ اُس کی خوشی کی حد یہ تھی کہ اس نے اپنے مصاحب غرور اور نافرمانی کے مشورے سے حرام کے انتظام میں ایک عظیم الشان جشن کیا جس میں طوائف نے رقص، نشے نے بھانڈپن اور بے وقوفی نے بدمستی سے ایک ایسا طوفانِ بدتمیزی برپا کیا کہ جس سے سبھی محظوظ ہوئے۔ بے وقوفی نے اپنے بہت سے کارنامے گنوائے اور اپنے بھائی جہل مرکب کی تعریف کی اور یہ بھی انکشاف کیا کہ غرور میرا بیٹا ہے۔ ادھر یہ حال تھا، دوسری طرف صدق کے دوستوں میں صفِ ماتم بچھ گئی۔ اس کے دو خیر خواہ ایمان اور خدا ترسی صدق کو ساتھ لے کر حاکمِ حقیقی کے قلمرو کے مکان علیین میں خانہ نشین ہو گئے۔

ایک دن دل نے خواب میں دیکھا کہ ایک لق و دق جنگل میں ایک بھیڑیا اس کے پیچھے پڑا ہے۔ بادشاہ کو ایک غار کے قریب ایک درخت نظر آیا جس پر وہ خوف کے مارے چڑھ گیا۔ جس شاخ پر وہ بیٹھا تھا، معلوم ہوا کہ اس کو دو چوہے ایک سفید اور ایک سیاہ کُتر رہے ہیں نیچے غار کی طرف دیکھا تو ایک اژدہا منھ کھولے دکھائی دیا۔ اوپر نظر کی تو شہد کا ایک چھتّا نظر آیا جھٹ اس میں ہاتھ ڈال، شہد چاٹنی شروع کر دی اور تمام اطراف سے غافل ہو گیا۔ اسی حال میں آنکھ کھل گئی۔ بہت بے قرار ہوا کہ اس کی تعبیر کیا ہے۔ اپنے خدمت گار بے کسی سے پوچھا۔

اس نے خدا سے دعا کر کے عقل کی مدد چاہی۔ عقل نے بتایا کہ لق و دق جنگل تو دنیا ہے۔ بھیڑیا ملک الموت ہے۔ دو چوہے رات، دن ہیں جو درخت یعنی عمر کو کُتر کر کم کرتے رہتے ہیں۔ اژدہا وہاں قبر ہے، جو آپ کا منتظر ہے۔ شہد سے مُراد لذاتِ دنیاوی ہیں، جس نے ہر چیز سے آپ کو غافل کر رکھا ہے۔ اب نجات کی صورت یہ ہے کہ آپ توبہ جو مقرب بارگاہِ ایزدی ہے کے ذریعے خدا سے دست گیری کی دعا کریں۔ توبہ نے بارگاہ حق میں عجز و الحاح کے ساتھ اس کی سفارش کی۔ دعا اس شرط پر قبول ہوئی کہ سلطان صدق کو پھر سے بحال کرے۔ صدق کو پھر سے بحال کیا گیا۔

اس نے کہا کہ اس بے سرو سامانی کی حالت میں اس کے سوا چارہ نہیں کہ خدا ترسی۔ اکلِ حلال

ایمانداری، صفائی قلب اور زہد وغیرہ بہادروں کو جو ناراض ہو کر چلے گئے ہیں پھر سے بلایا جائے۔ اور ان کو بھی بحال کیا جائے۔ صدق کے مشورے سے کذب کو بادشاہ نے لکھا کہ سلطنت سے دست بردار ہو جاؤ۔ یا لڑائی کے لیے تیار ہو جاؤ۔ اس نے جواب دیا کہ میں تو آپ کا تابعدار ہوں۔ لڑائی کی حاجت نہیں، البتہ صدق نے جو میری نسبت دروغ گوئی کی ہے، وہ محض دشمنی کے سبب ہے۔ میں نے آپ کے ملک کو بگاڑا نہیں، بلکہ سنوارا ہے۔ اس کے بعد اس نے اپنی دانست میں حرام خوری غیبت۔ فریب۔ دغا وغیرہ کے ذریعے بظاہر جو ترقیاں ہوئی تھیں ان کو گنوایا۔ کذب کی اس رپورٹ سے جس میں دعویٰ کیا گیا تھا کہ میں نے ملک سعادت کو بگاڑا نہیں بنایا ہے، سیدھے سادھے بادشاہ دل کو کچھ تائل ہوا۔ صدق سے کہا۔ تیرا اس سلسلے میں کیا خیال ہے۔ صدق نے کہا۔ میں کیا کہوں عقل کو بلوائیے وہی صحیح فیصلہ کر سکے گا۔

صدق نے اپنے بیان میں کذب کی ساری رپورٹ کو نقصان دہ اور جھوٹ کا پلندہ اور حق سے انحراف بتایا۔ اور اس کے لیے دلائل دیے۔ اس کی تقریر کے معاً بعد کذب کی ایک کنیز چالاکی نے صدق کے بیان پر اعتراضات کیے۔ صدق نے اس کو منھ لگانا مناسب نہیں سمجھا، چناں چہ اس کی طرف سے اس کے خدمت گار صفائی نے جواب دیا۔ عقل نے ساری بحث سن کر فیصلہ دیا کہ صدق واقعی بحالیِ عہدہ اور رفاقت کے لائق ہے۔ کذب بدطینت، جھوٹا اور اپنے باپ کا نمائندہ ہے۔ دل نے اسی کے مطابق صدق کو بحال اور کذب کو امورِ سلطنت سے بے اختیار کر دیا۔ رحمتِ باری بھی جوش میں آئی اور ملک سعادت کی واقعی مختاری دل کو مل گئی اور صدق پھر سے اپنے عہدہ پر بحال ہو گیا۔

ایک دن غیرت نے صدق سے کہا کہ کذب نے آپ کو کس قدر ذلیل اور رسوا کیا اور آپ اسے سزا تک نہ دلوا سکے۔ صدق کو خیال ہوا عقل سے مشورہ کیا۔ عقل نے کہا کہ کذب کو پھانسی یا قید کی سزا کا اختیار بادشاہ دل کو بھی نہیں۔ ہاں احکم الحاکمین کی بارگاہ میں جہاں عدل اور حکم جیسے لوگ منتظمِ سلطنت ہیں، ایک درخواست دی جائے تو وہی کچھ کر سکتا ہے۔

چناں چہ سلطان دل کے مشورے سے خالص عدالتی زبان میں ایک عرضی گزاری گئی۔ اب یہاں جا کر مصنف کو اس کا موقع ملا کہ عدالتی کارروائیوں کی پوری تفصیل بیان کر سکے۔ چناں چہ

اس نے پوری تفصیلات بیان کردی ہیں اور تمام اصطلاحیں ذکر کردیں تاکہ لوگ مستفید ہوسکیں۔ اس طرح تمام دفتری اور عدالتی کارروائیوں کے بعد حکم ہوا کہ کذب اور اس کے گواہوں کو بپاداشِ جرم مذکورہ طوقِ لعنت ڈال کر جیل خانۂ خواری میں دائم الحبس قید کیا جائے، قیامت تک اس جیل خانے میں رہیں گے۔ بعد اس کے پار دریائے شور جس کا نام سقر ہے، داخل کیے جائیں۔ چوں کہ اس کا باپ پہلے سے بہ مقدمۂ نافرمانی احکم الحاکمین اسی طرح جیل خانے میں طوقِ لعنت سے پابہ زنجیر ہوکر قید ہوچکا ہے، اس لیے اس کی نسبت اور حکم دینے کی حاجت نہیں۔ مگر داروغۂ زنداں کو جس کا نام حراست ہے لکھا جاوے کہ ان سب قیدیان کو معہ مدعا علیہ کے باپ کے ہمیشہ سنگین کوٹھری میں جو قہرِ الٰہی سے مُراد ہے، رکھنا چاہیے اور پانچوں وقت سزائے ضرب بید یعنی درۂ نفریں کی دینی چاہیے اور اشتہار دیا جاوے کہ جو کوئی شخص مدعا علیہ یعنی کذب اور اس کے باپ یعنی شیطان سے سازش رکھے گا، اس کا بھی وہی حال ہوگا، جیسا کہ مدعا علیہ اور اس کے باپ کا ہوا ہے۔ چوں کہ صدق کی یہ عرض ہے کہ شاید کذب کے کلمات کے سبب سے میری نسبت کئی لوگ بدظن ہوجاویں گے، پس ہر ایک شخص خاص وعام جو اب تک موجود ہیں یا آئندہ کو ہوں سب کی اطلاع کے واسطے منادی کرادی جاوے کہ صدق ایسا عزت دار ہے کہ گویا عزت اس کی ایک خانہ زاد کنیزک ہے اور راست گوئی میں یگانہ آفاق ہے۔ اس کی نسبت جو کوئی شک کرے گا یا اس بات کو کہ جو کچھ وہ کہے گا نہیں کرے گا تو اس کے واسطے دارین میں از بس خواری ہوگی۔ اور سلطان دل کو سمجھایا جاوے کہ اس کی نسبت ہم کو شک پڑ گیا ہے کہ اس سے انتظام سلطنت کا اچھی طرح نہیں ہوسکتا، کیوں کہ اس نے عرصے تک کذب جیسے بدذات کو نوکر رکھا۔ پس اس کو واضح رہے کہ یہ پہلا جرم سمجھ کر بسبب سفارش توبہ کے معاف کیا گیا۔ اگر آئندہ کو ایسا کرے گا تو اس کے واسطے تدارک ہوگا اور سخت معتوب کیا جاوے گا۔ فقط تحریر تاریخ فلاں......

اس کے بعد کذب اور اس کے گواہوں کو زنجیرِ لعنت میں گرفتار کرکے خواری کے جیل خانے میں ڈال دیا گیا۔ قصہ ختم ہوگیا۔ لیکن اس کے بعد بھی مصنف نے عدالتی کاغذات کی تکمیل کرائی ہے اور آخر میں دعا کی ہے کہ:۔

"جس طرح خدا نے سلطان دل کو بر سرِ ہدایت لاکر اس کے غنچۂ مراد کو شگفتہ

کیا، اسی طرح سب خلقت کی خداوند تعالیٰ مُراد حاصل کرے۔"

خاتمۂ کتاب میں مصنف نے لکھا ہے کہ :۔

"مجھ نابلد کوچۂ تصنیف کی یہ پہلی تحریر ہے" اور جو کچھ ہے وہ" مجھ ہیچ مدان کے دل پر طاری ہوا، اس کو تائیدِ الٰہی کی دین سمجھ کر جرأت حاصل ہوئی کہ کاغذ اور قلم سنبھال کر مستعدِ تحریر ہوا کہ مطلب کار برائی ہے۔"

مطلب یہ ہے کہ اپنے انگریز حاکموں کی خوشنودی کے ساتھ ساتھ عوام میں قبولیت عام بھی نصیب ہو، چناں چہ گورنمنٹ نے مبلغ دوسو روپے انعام میں دیے اور عوام نے بہ صد شوق پڑھا۔

جوہرِ عقل کا تمثیلی جائزہ

اس کتاب کے عنوانات داستانی طرز کے ہیں، مثلاً سلطنت سلطان دل کی، اور سپہ سالاری صدق کی ملک سعادت میں، اور قبضہ وتغلب سلطان شیطان کا خراب آباد شیطنت میں، اور حیلہ اٹھانا کذب بیٹے شیطان نے واسطے تباہی وتسخیر ملک سعادت کے۔ اس طرح کے کل نو چھوٹے بڑے عنوانات کے تحت تفصیلات بھی طویل ومختصر بیان ہوئی ہیں۔ مقدمے کے سلسلے میں ذیلی سُرخیاں بھی ہیں۔ یہ نو عنوانات گویا نو ابواب ہیں اور مولوی کریم الدین نے "سیر" کے تحت جو جدت بُرتی تھی اس کے برعکس داستانوں کا انداز اختیار کیا گیا۔ یہ بھی اس امر کی دلیل ہے کہ مصنف کے ذہن میں غالباً مشرقی تمثیلیں تھیں۔ مگر چوں کہ اس میں عام سماجی، تہذیبی اور مذہبی گمراہیوں سے لوگوں کو آگاہ کیا گیا ہے جو سراسر اصلاحی مقصد ہے، اس کے علاوہ داستانی عناصر یعنی طلسم، سحر اور دیو پری اور مافوق الفطرت واقعات سے یہ کتاب بھی مبرا ہے، اس لیے اس قیاس کو مدد ملتی ہے کہ مصنف کے پیشِ نظر انگریزی تمثیلیں بھی ضرور رہی ہوں گی۔ خصوصاً پلگرمس پروگریس یا اس کا ترجمہ وغیرہ۔ اس لیے کہ اس میں مذہب کی مرکزیت اور خوف خدا بھی۔ اسی طرح ملتا ہے جس طرح کہ پلگرمس پروگریس کے بطن تحریر میں پایا جاتا ہے۔ مقصد مذہب سے انس، سچائی کی دل نشینی اور جھوٹ اور بڑے رسوم اور توہمات سے نجات ہے۔ اس سلسلے میں مصنف نے عقل کو جگہ جگہ رہبر بنایا ہے۔ جس نے ہدایت کی مشعلیں روشن رکھی ہیں۔

اس کا کوئی کردار جان دار نہیں۔ ویسے سبھی اپنی اپنی جگہ اپنا تمثیلی رول بہ خوبی ادا کرتے ہیں۔ صدق کا کیرکٹر اور جاندار ہوتا تو اچھا ہوتا۔ اس کے مقابلے میں کذب کا کردار اُبھرتا ہوا ہے۔ سلطان دل کو نہایت بھولا بھالا اور سادہ لوح دکھایا گیا ہے اور سلطان شیطان اپنے نام کے علاوہ اپنے کردار اور اپنے عمل سے بھی خبیث ظاہر ہوتا ہے۔ مصنف سے تجسیم کے عمل میں بھی کوتاہی ہوئی ہے۔ مثلاً عقل جو رہبر ہے، اس کو مرید بنا دیا ہے جو کسی طرح نہیں جچتا۔ بہت سے کردار محض اپنے نام کی جھلک دکھا جاتے ہیں کردار نہیں معلوم ہوتے۔ مثلاً طوائف صاف صاف اصل معلوم ہوتی ہے تمثیلی نہیں، اور سب سے اہم بات یہ کہ اس نے رزم سے دامن بچا لیا ہے۔ شاید اس لیے کہ اُسے کچہری کی تفصیلات میں اُلجھنا تھا۔

جوہرِ عقل کی زبان

منشی عزیز الدین کی زبان سادہ، عام فہم اور بے رنگ ہے۔ الفاظ کی کتابت اور املا پُرانے ڈھنگ کا ہے۔ اڑ کی جگہ اوڑ اور بلاکر کے بجائے بولاکر، اس کے مقام پر اوس استعمال ہوا ہے۔ ہیچ مداں اس قسم، مجھ کو، اس سے، میں نے، ہم نے، اچھی طرح، ہر ایک شخص، راست گوئی، سنبھال، اس میں، تھوڑی، اچھی اور ایک جگہ کو ملاکر یوں لکھا گیا ہے: ہیچمداں۔ اسقسم۔ مجکو، اسسے، مینے، ہمنے، اچھیطرح، ہرایکشخص، راستگوئی، سبھال، اوسمیں، تہوڑی، اچہی، ایکجگہ اور اسی طرح اور بہت سارے الفاظ ہیں جن کی کتابت آج کل الگ الگ کرکے ہوتی ہے۔ اس میں جیل خانے کو جہلخانہ لکھا گیا ہے۔ لن ترانی مارنا محاورہ بھی غالباً پنجابیت کا نتیجہ ہے ورنہ اصل محاورہ تو لن ترانیاں سننا اور یا سنانا ہے۔ ان لغزشوں کے باوجود "جوہر عقل" تمثیل کے اعتبار سے مکمل تمثیل ہے اور اس میں تمثیل کی دوہری سطح اور متوازیت کو برقرار رکھا گیا ہے۔

چھٹا باب

خطِ تقدیر

خطِ تقدیر کی اوّلیت

انگریزی زبان کے زیرِ اثر لکھی جانے والی تمثیلوں میں خطِ تقدیر اس لحاظ سے اوّلیت کی حامل ہے کہ انگریزی تمثیل سے متاثر ہونے کے باوجود یہ کسی خاص تمثیل کا چربہ یا ترجمہ نہیں۔ اس سے قبل بعض کتابیں انگریزی تمثیلوں سے ضرور ترجمہ ہوئیں، یا ان کے طرز پر لکھی گئیں۔ جیسا کہ اس سے قبل ذکر ہو چکا ہے، مگر خطِ تقدیر اس سے بَری ہے۔ انگریزی طرز سے متاثر ایک اہم تمثیل "جوہر عقل" ۱۸۶۴ء میں منشی عزیز الدین نے لکھی، جو مطبع پنجابی لاہور سے ۱۸۶۵ء میں چھپی۔ مگر خطِ تقدیر اس سے قبل ۱۸۶۲ء ہی میں لکھی جا چکی تھی۔ یہ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں ناول کے انداز بھی ملتے ہیں اور داستانی عناصر سے شعوری طور پر اس کو مبرّا بھی رکھا گیا ہے اور اردو کا کوئی ناول مراۃ العروس (۱۸۶۹ء) سے پہلے نہیں لکھا گیا ہے۔ اس لیے یہ ایک لحاظ سے اردو کا پہلا ناول بھی قرار پاتا ہے اور ڈاکٹر محمود الٰہی کا یہ دعویٰ غلط نہیں کہ :-

> "کریم الدین محمد حسین آزاد کے بھی پیش رو تھے اور نذیر احمد کے بھی۔ ایک نے ان کے تمثیلی طرز پر چلا کی اور دوسرے نے ان کے ناول نگاری کے فن کو آگے بڑھایا۔" (۱)

---

(۱) اردو کا پہلا ناول خطِ تقدیر ص ۲۲-۲۵

خطِ تقدیر مولوی کریم الدین کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے۔ مولوی کریم الدین کثیر التصانیف عالم تھے۔ وہ صرف مشرقی علوم ہی کے منتہی نہیں، مغربی علوم کے بھی فاضل تھے۔ انھوں نے مفتی صدر الدین آزردہ اور مولانا مملوک العلی کے ساتھ ساتھ قدیم دلّی کالج کے مستشرقین سے بھی خوشہ چینی کی تھی۔ دہلی ورناکیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی سے ان کا گہرا تعلق رہا۔ ۱۸۴۵ء سے ۱۸۴۸ء تک وہ مختلف موضوعات پر تالیف و ترجمہ کا کام کرتے رہے۔ ترجمۂ "ابو الفدا" اور "طبقات شعرائے ہند" اسی زمانے کی یادگاریں ہیں۔ ڈاکٹر اشپرنگر اور میجر لے، آر فلر اُن کے کرم فرماؤں میں تھے۔ اس کے علاوہ ماسٹر رام چندر کے ماہنامہ "فوائد الناظرین" میں انگریزی علم و ادب کے مترجمہ مضامین سے بھی ان کو استفادہ کا موقعہ ملا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ داستانی قصّوں سے بیزار اور نئے ڈھنگ سے مگر دل چسپ قصّہ لکھنے کے خواہشمند تھے۔ خطِ تقدیر اسی خواہش کا ثمرۂ خوش گوار ہے۔

انھوں نے حسبِ حال اس زمانے کی طرز پسند کی۔ یہ طرز انگریزی تمثیلوں سے ماخوذ تھی۔ اور خطِ تقدیر سے پہلے ایسی دو ایک کتابیں تالیف و ترجمہ ہو چکی تھیں اور قبول عام کی سند بھی ان کو مل چکی تھی۔ خود خطِ تقدیر کی مقبولیت بھی اسی کے سبب سے تھی۔ صرف تین سال کے عرصے میں یہ تین بار چھپی۔ پہلی بار ۱۸۶۲ء میں دوسری بار ۱۸۶۴ء میں، اور تیسری بار ۱۸۶۵ء میں (۲) انگریزی طرز سے متاثر ہونے کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ وہ ایشیائی طرز کے قصّوں سے بیزار تھے۔ خود ان کے الفاظ میں:

"ایشیائی قصّوں کی روش اور طور کو چھوڑ کر نئی چال چلنا بہتر ہے۔"

انگریزی سے متاثر اور واقف ہونے کے لیے یہی کافی ہے کہ وہ قدیم دلّی کالج کے طالب علم بھی تھے اور ورناکیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی سے بھی متعلق رہے۔ اس کے علاوہ ماسٹر رام چندر اور دوسرے اہلِ علم کے ذریعے انگریزی علم و ادب کی تعلیم و تعارف کا جو غلغلہ اس وقت بلند تھا، اس سے اگر مولوی کریم الدین متاثر نہ ہوتے تو حیرت ہوتی۔ مولوی کریم الدین نہ صرف مشرقی

---

(۱) حرفِ آغاز۔ اردو کا پہلا ناول "خطِ تقدیر" ڈاکٹر محمود الٰہی۔ ص ۱

تمثیلوں سے واقف تھے، بلکہ انگریزی تمثیلیں بھی ان کے علم میں تھیں۔ ڈاکٹر محمود الٰہی لکھتے ہیں:-

"اگرچہ کریم الدین مشرقی تمثیلوں سے واقف تھے، لیکن انگریزی تمثیلوں سے متاثر ہو کر خطِ تقدیر لکھی"(۱)

لیکن مولوی کریم الدین کی اوّلیت اور خطِ تقدیر کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے ایک آزاد تخلیق پیش کی۔ اس طرح ترجموں سے ہٹ کر انھوں نے ایک ایسے تمثیلی قصے کی بنیاد رکھی جو مشرقی روش اور طرز سے الگ تھا اور جس میں اُردو ناول کے اوّلین خدوخال صاف نمایاں تھے۔

خطِ تقدیر اردو کا پہلا ناول

یہ بحث بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ "خطِ تقدیر" کو محض تمثیل سمجھا جائے، یا اسے ناول بھی گردانا جائے۔ اگر اسے ناول کہا جاتا ہے تو ڈاکٹر نذیر احمد کی اولیت ختم ہو جاتی ہے اور مولوی کریم الدین اردو کے سب سے پہلے ناول نگار ٹھہرتے ہیں۔

بلاشبہ لفظ "ناول" اور اس کا "فن" دونوں انگریزی سے اُردو میں آئے۔ اس سے پہلے لوگ ایشیائی طرز کے قصوں اور داستانوں سے واقف تھے اور وہ داستانیں طلسمات، سحر، مافوق الفطرت واقعات، غیر فطری کردار، خطر پسندی اور توہمات سے عبارت ہوتی تھیں۔ ان کے موضوعات بڑی حد تک اخلاقی ہوتے تھے، لیکن ان میں پلاٹ کی کوئی تنظیم، انسانی کرداروں کی سیرت و شخصیت کی صحیح ترجمانی، سماجی زندگی کی حقیقتیں، منظر نگاری اور فطری انداز بیان ناپید ہوتا تھا۔ غیر فطری واقعات اور اشخاص کے بحرِ زخار میں کوئی فطری کردار یا واقعہ تنکے کی طرح نظر آتا تھا۔ زبان و بیان کی رنگینی اور شعریت زدہ نثر کے شوخ رنگوں سے قصے کے خدوخال اور بھی مدھم ہو جاتے تھے۔ ظاہر ہے ان کا ناول سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ان داستانوں اور ناول میں مابہ الامتیاز چیز ان کا حقیقت اور حقیقی زندگی سے کوئی علاقہ نہ رکھنا اور ناول کا صحیح اور فطری زندگی کی عکاسی کرنا ہے۔ نذیر احمد اسی لیے اردو کے سب سے پہلے ناول نگار

---

(۱) اردو کا پہلا ناول۔ خطِ تقدیر۔ ص ۲۵

ہوئے کہ انھوں نے ہماری معاشرتی زندگی کی بالکل سچی تصویر کشی کی ہے۔ انھوں نے جن، پری بھوت پریت، جادو اور طلسم کے سے غیر انسانی عناصر کو ترک کر کے اپنے گردو پیش کے لوگوں اور اپنی ہی طرح کے معمولی انسانوں کے حالات بیان کیے ہیں۔ یہی کریم الدین نے بھی کیا ہے۔ البتہ ناولوں میں جو زندگی کی ایک مجموعی فضا ہوتی ہے، اس کی اس میں کمی کا احساس ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے ابھی اس خیال کو قبولیتِ عام حاصل نہیں ہوئی۔ مگر پھر بھی "خطِ تقدیر" سے ادبِ اُردو میں قصہ نگاری کا ایک نیا دور شروع ہوتا ہے اور انگریزی ادب کے زیرِ اثر اردو میں جو تبدیلیاں ہوئیں، کم سے کم قصوں میں یہ اوّلین نمونہ ہے۔

خطِ تقدیر کا قصہ

اب ذرا "خطِ تقدیر" کے قصے پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ اس میں ابواب کی تقسیم سیر کے عنوان سے اور ہر عنوان کے تحت اس باب کا مرکزی خیال بیان ہوا ہے۔ مثلاً پہلی سیر کے تحت یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ "اس میں یہ دکھلایا ہے کہ جب آدمی تدبیر سے لاچار ہوتا ہے تو حیران و پریشان ہو کر حواس باختہ رہتا ہے۔ اس وقت اس کی عقل درست نہیں ہوتی۔" پہلی سیر متعدد ناولوں کی طرح پس منظر کا کام کرتی ہے۔ یعنی ایک صاحب ہیں مستان شاہ، جن کا نام طالبِ تقدیر ہے۔ وہ "پراگندہ خاطر پراگندہ مو" ہکا بکا مارے مارے پھر رہے ہیں، دوسری طرف عقل اپنی کنیز چترائی کے ساتھ ادھر آنکلی۔ مستان شاہ کو دیکھا تو تجسس ہوا کہ دیکھیں کون بزرگ ہیں۔ عقل سے حضرت نے بات نہ کی۔ البتہ چترائی نے اپنی لچھے دار باتوں سے اور اس امید پر کہ عقل کو توال جہاں ہے، ملکہ تقدیر سے ملنے کا یہی سہارا ہے مستان شاہ کو بات کرنے پر راضی کر لیا۔ وہ اس کی تلاش میں تو تھے ہی فوراً ساتھ چل پڑے۔ عقل کے مکان پر آئے اور اپنی روئدادِ غم سنائی۔ روئدادِ غم دوسری سیر سے شروع ہوتی ہے۔ اس کے تحت یہ خیال ظاہر کیا گیا کہ "بچے کو علم سیکھنے پر کس طرح محنت کرنی چاہیے۔ اور چلن۔ اس کا کیا ہونا مناسب ہے۔ پھر اگر روزگار درکار ہو تو سوداگری، نوکری، ہنر، زراعت، یہ طور کمانے کے ہیں، جون سا پیشہ چاہے اختیار کرے۔" روئداد سننے سے قبل

چترالی نے مستان شاہ کی خاطر تواضع کی۔ انھوں نے اپنی داستان یہ بیان کی کہ۔ بندے کا نام طالبِ تقدیر ہے۔ میں بڑا نیک، سعادت مند اور پڑھنے لکھنے میں تیز تھا۔ اس طرح کئی سال کے بعد علوم متداولہ میں طاق اور شہرۂ آفاق ہوگیا۔ اب بزرگوں کے مشورے سے گزر بسر کے لیے کوئی روزگار اختیار کرنے کا مسئلہ در پیش ہوا۔ لوگوں نے نوکری، سوداگری اور زراعت کے نشیب و فراز اور سُود و زیاں سے آگاہ کیا۔ مجھ سے پوچھا تو عرض کیا کہ بندہ تو طالبِ تقدیر ہے جو تقدیر فرمائے گی اور عقل سمجھائے گی وہی کروں گا۔ اسی حیص بیص میں تھا کہ میرے دوست میاں فیضان نے ملکۂ تقدیر سے ملنے کا مشورہ دیا۔ مشورہ ہی نہیں بلکہ سفارش کرنے کا بھی وعدہ کیا۔

اب تیسری سیر شروع ہوتی ہے۔ اس میں پہلے تو ملکہ کے دربار کی شان و شوکت اور تزک و احتشام کا بیان ہے۔ پھر اس کی سواری کی اور اس کے بعد فیضان کے توسط سے ملاقات کی تفصیل ہے۔ طالبِ تقدیر کہنے لگے کہ ملکہ مجھ سے مل کر بڑی خوش ہوئی اور حکم دیا کہ "ہمارے عاشقوں میں اس کا نام لکھو اور اس کا یہ کام لکھو جہاں چاہے وہاں پھرے، جو چاہے سو کرے۔ باندی دولت اس کی خدمت کرنے کو تیار کمر باندھے مستعد کار رہے۔ بیوی خوبصورتی شہزادی خوشی اس اخیر وقت مددگار رہے۔ یہ بات یاد رکھے جو شخص حاضر دربار ہے ہمارا اس کا آج سے پیار ہے۔" اس نعمتِ غیر مترقبہ کی بدولت طالبِ تقدیر کی کایا پلٹ ہوگئی۔ عالیشان محل، خدم و حشم، عیش و عشرت، شاہد و شراب سبھی مل گئے۔ اور زندگی لذائذ و نعم میں کٹنے لگی۔ یہ تفصیل چوتھی سیر میں ہے۔ پانچویں سیر کی تفصیل یہ ہے کہ بہ قول مستان شاہ "اس گردون دوں کو میرا عیش نہ بھایا۔ بیوی تدبیر کو اس نے یہ فقرہ سمجھایا کہ اس کی بے فکری پر مجھ کو رشک آتا ہے۔ بہتر ہے کہ چوں کہ تم ملکہ تقدیر کی منتظم کار ہو اور سب کاموں میں ہوشیار ہو، اس کو کسی ایسے ڈھنگ پر لاؤ، کوئی ایسا فقرہ سمجھاؤ کہ سب عیش اس کے دل سے یک قلم بھلاؤ۔ فکر کی راہ پر چلاؤ، کوئی نیا ہی شعبدہ دکھاؤ۔"

تدبیر جو ملکۂ تقدیر کے نظم و نسق کی سربراہ تھی اور اس کی ناک کا بال تھی، مستان شاہ کے پاس آئی اور اس کو ملکہ کی محبت کے نشیب و فراز سمجھانے لگی۔ مستان شاہ نے سر

اطاعت ختم کیا۔ ساتھ ہی اس نے یہ بھی کہا کہ "جو بائیں طرف ملکہ کے دربار کے ایک محل بے بدل ہے، اس میں ہرگز نہ جانا۔"

مستان شاہ کو کیا سوجھی کہ ادبدا کے اسی محل میں پہنچ گئے۔ یہ محل بغلول شاہ کا تھا، جن کے دادا کا نام یاغوشو تھا، جو بے چارے بیلدار تھے۔ ملکۂ تقدیر کی مہربانی سے کبھی کدال چلاتے چلاتے تین کروڑ اشرفیوں کے مالک بن بیٹھے۔ یہ شان و شوکت اسی بخت و اتفاق کے نتیجے میں تھی۔ خوب گلچھڑے اُڑا رہے تھے۔ مستان شاہ نے بیوی تدبیر کے منع کرنے کا ذکر بھی کیا۔ اسی پر بغلول شاہ نے اس کو ہزاروں صلواتیں سنائیں۔ اسی وقت ان کے ایک دوست ہنبق شاہ بھی تشریف لائے۔ جنھوں نے بھی مستان شاہ کو شاکر تقدیر رہنے اور عیش و آرام کے گُر سمجھائے۔ اور ملکہ تقدیر کے دو حاکموں بخت اور اتفاق کی شان میں قصیدے پڑھے اور آخر میں کلنٹے کی یہ بات کہی کہ "بخت کو ہم مانتے ہیں، تدبیر کو کچھ نہیں جانتے" یہ خبر تدبیر کو ملی تو نہایت برہم ہوئی کہ ایک تو میری سُبکی کروائی اور دوسرے حکم عدولی کی۔ اس سیر کے تحت گویا تقدیر کے ساتھ ساتھ تدبیر کی اہمیت بھی بتائی گئی ہے۔ اب چھٹی سیر شروع ہوتی ہے۔" اس میں دکھلایا گیا ہے کہ تدبیر کے بگڑ جانے کا نام تقدیر ہے اور دولت اور حسن اور علم روزِ اوّل سے کن کو ملے ہیں۔ بہت لوگوں نے بے ہودہ پیشہ بنا کر دنیا کے لوگوں کو بہکا کر نئے نئے طریقے ایجاد کیے ہیں۔ ایسے لوگوں سے بچنا چاہیے۔ ان کی تعلیمیں خراب ہیں۔"

قصہ یہ ہوا کہ مستان شاہ صبح صبح جب بیوی تدبیر سے ملنے گئے تو اس نے منھ پھیر لیا۔ نہایت تلخی سے یاغوشو اور اس کے وارثوں کا کچا چٹھا بیان کیا کہ ان کے ٹھاٹھ میں بھی میری کرم فرمائیاں شامل ہیں۔ اس ضمن میں اس نے ملکہ کے دربار کی تین کنیزوں بدیا، خوب صورتی اور دولت کا قصہ بیان کیا۔ اس کی طویل تقریروں میں مستان شاہ کی غلطی کی کڑواہٹ بھی شامل تھی۔ آخر کار اس نے ملکہ تقدیر سے اس کی اس حماقت اور اپنی توہین کا ذکر کیا۔ ملکہ نے مستان شاہ کے اردگرد اپنی کرم گستریوں کے بنے ہوئے پردوں کے اُٹھانے کا حکم دیا۔ تدبیرؔ اس تدبیر سے بڑی خوش ہوئی اور بیوی آمدنی، بیوی کفایت شعاری اور میاں چرخ کے مقدمے کی

تفصیل سننے اور ان کا قضیہ طے کرنے لگی۔

پھر ساتویں سیر کا بیان ہے جس میں فیضانِ خداوندی کی رہنمائی کا ذکر ہے یعنی جب قضاو قدر نے ہاتھ پکڑ کر انھیں یعنی طالبِ تقدیر کو باہر نکال دیا تو حضرت حیران و پریشان پھرنے لگے۔ دیوانگی میں خودکشی کی بھی سوچنے لگے۔ اسی بیچ میں میاں فیضان سے پھر ملاقات ہوئی۔ انھوں نے پھر ازراہِ کرم ان کی سفارش کرنے اور بیوی تدبیر سے صلح وصفائی کرانے کا بیڑہ اٹھایا۔ میاں فیضان کے کہنے سے بیوی تدبیر نے میاں مستان شاہ کا قصور معاف کر دیا، مگر کدورت باطنی نہ گئی۔ حکم ہوا کہ یہ جاہل معلوم ہوتا ہے۔ پہلے علم سیکھے، معلوم ہوا کہ پڑھا لکھا آدمی ہے تو پھر حکم ہوا کہ اس کے علم کا امتحان ہوگا۔ اگر پاس ہو گیا تو ٹھیک ہے وگرنہ اسی طرح ٹھوکریں کھاتا رہے گا۔

آٹھویں سیر میں گویا علم کی فضیلت اور انگریزی سیکھنے کی ترغیب کا ذکر ہے۔ یعنی ان سے سوالات پوچھے گئے اور انھوں نے بھی تقریروں کے ذریعے مختلف سوالات کے جوابات دیے۔

پھر نویں سیر کے تحت حکم ہوا کہ "ملکہ تقدیر کے دربار میں حضرت سکہ کی کچہری میں جا کر کچھ وقوف حاصل کیا کر"۔ مستان شاہ نے حضرت سکہ کی کچہری کا تفصیلی معائنہ کیا اور معلومات حاصل کیں۔ وہیں انھوں نے کنجوسی اور اس کی بہن خست سے ملاقات کی۔ پھر فیضان کے مشورے سے خوشی بیگم کے ضمن میں سودا کے آصف جاہ والے قصیدہ کی تشبیب کے ۱۹' اشعار بھی نقل ہو گئے ہیں جس کا مطلع ہے:

فجر ہوتے جو گئی آج میری آنکھ جھپک
دی وہیں آکے خوشی نے در دل پہ دستک

خوشی بیگم نے دولت، بیوی تکلف، ان کے شوہر رنج کا بھی ذکر کیا اور مشورہ دیا کہ:

"ملکہ تقدیر کے دربار میں تم اپنی رسائی کرو اور جہاں تک ہو سکے، تدبیر سے صفائی کرو۔"

اس کے علاوہ اپنی ملاقات کے طور طریقے بتائے اور اپنی ایک سہیلی خوب صورتی سے

ملنے کی تلقین کی۔ دسویں سیر میں خوب صورتی کا بیان اور شعرا کی تشابیہہ کا ذکر ہے، اور متعدد صفحوں میں اعضائے محبوب کی مختلف تشابیہہ کے اشعار نقل ہو گئے ہیں۔ آخر کار پھر وہ بیوی تدبیر سے ملنے گئے۔ اس نے حال احوال پوچھا اور یہ کہا کہ میں کچھ نہیں کر سکتی۔ البتہ یہ مشورہ ضرور دے سکتی ہوں کہ تو وطن چھوڑ کر کسی طرف نکل جا۔ شاید کہیں چلتے پھرتے تجھ کو عقل مل جائے تو اس سے سارا قصہ بیان کرنا۔ وہ کوتوال جہاں ہے اسی کی سفارش پر ملکہ تقدیر تجھ پر دوبارہ کرم کر سکتی ہے۔ یہ گویا مستان شاہ کی رُوداد غم تھی، جو اس نے عقل اور جترائی کے روبرو، اس تلاش کے دوران ان سے ملاقات ہونے پر بیان کی۔

گیارھویں سیر میں بادشاہی دربار میں عقل کا جانا، دلیل معقول لانا، ملکہ تقدیر سے پھر ملوانا بیان ہوا ہے۔ عقل نے وزیر اعظم حکم اللہ سے سب کچھ بیان کیا اور سفارش کی کہ آدمی پڑھا لکھا ہے اور نہیں تو ملکہ کی تعریف میں کتابیں ہی لکھا کرے گا۔ ملکہ تقدیر سے اس کی سفارش کر دیجیے، تاکہ وہ اس کے ساتھ انصاف کریں۔ وزیر باتدبیر نے ملکہ تقدیر سے سفارش کی اور ملاقات کروائی۔ ملکہ نے پھر اس کو "سرفراز خلق اللہ میں ممتاز کیا"۔

آخر میں کریم الدین نے دو سطری دعا کی ہے کہ:

"جس طرح تقدیر، طالب تقدیر کو ملی اور کلی اس کی مُراد کی کھلی، اسی طرح مراد مندوں کو ..... ملے غنچہ مراد سب کا کھلے۔ آمین آمین آمین۔"

یہ ہے "خط تقدیر" کا خلاصہ۔ آخری صفحات میں پنڈت شیو ناتھ، شمس لاہوری اور خود کریم الدین کے قطعات تاریخ ہیں، جن سے ۱۸۶۲ء برآمد ہوتے ہیں۔ کریم الدین کا قطعہ یوں ہے۔ عنوان ہے:

تاریخ ختم

تاریخ ختم کی جو مصنف نے غور کی ہاتف نے کیا بتائی یہ تدبیر دیکھنا
پنڈت کو کہہ کے بیٹھ کے معروف ہو یہ دل اے فال ہیں مرا خط تقدیر دیکھنا

۱۸۶۲ء

خط تقدیر کا جائزہ

"خط تقدیر" ایک تمثیل ہے، جس کا مقصد واضح ہے۔ یعنی اگر انسان خوش حالی اور ترقی

چاہتا ہے تو اسے تقدیر کی کرم فرمائیوں کے ساتھ تدبیر بھی اختیار کرنی چاہیے۔ تقدیر بہ ہر حال بنیادی چیز ہے۔ تقدیر اگر شامل حال نہیں تو تدبیر بھی کارگر نہیں ہوتی، اور تقدیر کو موافق بنانے کے لیے عقل کی ضرورت ہوتی ہے۔ علم بھی ضروری ہے۔ بغیر علم تدبیر ساتھ نہیں دے سکتی اور جو لوگ محض تقدیر کے بھروسے دنیا کی نعمتوں کو لٹاتے اور ٹھکراتے پھرتے ہیں، تدبیر ان سے روٹھی رہتی ہے۔ تقدیر کا کرم گستر ہونا مشکل ہوتا ہے۔ ایک طرح سے جدّوجہد حصولِ علم اور حالاتِ زمانہ کو نظر میں رکھنے کی بات کہی گئی ہے جو کریم الدین کے زمانے میں اصلاحِ حال اور ترقیِ دنیا کے لیے ضروری تھا۔

"خطِ تقدیر" کا قصہ معمولی، سیدھا سادا، اور سست رو ہے۔ صرف اتنی سی بات کہ ملکہ تقدیر نے کرم کیا تو ٹھاٹ ہی ٹھاٹ تھے۔ بیوی تدبیر کی حکم عدولی نے مارا مارا پھرایا۔ پھر عقل کوتوال جہاں نے سفارش کر کے ملکہ تقدیر سے جاں بخشی کرائی اور زندگی دوبارہ خوش حالی میں گزرنے لگی، سو صفحات میں پھیل گئی ہے۔ البتہ ان صفحات میں جگہ جگہ مختلف مناظر شعاعوں کی طرح پھوٹتے نظر آرہے ہیں۔ بعض موقعوں پر کریم الدین کی منظر نگاری پر میر امن کا دھوکا ہوتا ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے، جس پر میر امّن کا اثر صاف معلوم ہوتا ہے۔

> "تماشائیوں کا بڑا ہجوم۔ ہر طرف تمام عالم میں دھوم۔ قلعے سے لگا کر شہر کے باہر تک تمامی اور باولے کی جھلک۔ دوکان دار نے اپنی دوکانوں پر آئینہ بندی دو رویہ کر کے تمام شہر کو رشک ارم بنایا۔ سونے سے مکانات کو زر اندوز کر کے تمام شہر سونے کا بنا کے رکھ دیا۔ کوٹھوں پر مرد و زن کا ہجوم۔ تمام شہر کی گلیوں میں ملکہ کی سواری کی بڑی دھوم۔ ہر ایک شخص مشتاقِ دیدار۔ بادشاہ زادی کے دیکھنے کو بڑے شوق سے تیار۔"

اس سے پہلے کی منظر نگاری سحر البیان کا ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ سحر البیان کے اشعار ملاحظہ فرمایئے اور اس کے بعد درج ذیل ٹکڑا دیکھیے:۔

زبس تھا سواری کا باھر ہجوم — ہوا جب کہ ڈنکا پڑی سب میں دھوم
برابر برابر کھڑے تھے سوار — قطار اور ہی تھی ہاتھیوں کی قطار

سنہری، روپہری تھیں عماریاں
شب و روز کی سی طرح داریاں

چمکتے ہوئے بادلوں کے نشاں
سواروں کے غٹ اور بانوں کی شاں

ہزاروں تھی اطراف میں پالکی
جھلابور کی جگمگی نال کی

کہاروں کی زربفت کی کرتیاں
اوران کے دبے پانو کی پھرتیاں

بندھیں پگڑیاں تاش کے سر اوپر
چکا چوند میں جس سے آوے نظر

وہ ہاتھوں میں سونے کے موٹے کڑے
جھلک جن کی ہر ہر قدم پر پڑے

وہ ماہی مراتب وہ سرو رواں
وہ نوبت کہ دولھا کا جس سے سماں

وہ شہنائیوں کی صدا خوش نوا
سہانی وہ نوبت کی اس میں صدا

وہ آہستہ گھوڑوں پہ نقارچی
قدم با قدم بالباسِ زری

بجاتے ہوئے شادیانے تمام
چلے آگے آگے ملے شاد کام

"اسی اثنا میں بڑے تزک و شان سے ملکہ تقدیر کی سواری آئی۔ خلق اللہ نے بڑی دھوم مچائی۔ سواروں کے پرے کے پرے برابر کھڑے آگے آگے۔ سواروں کے پیچھے ہاتھی ہزار در ہزار ان کے بعد اونٹوں کی صدہا قطار۔ فیلوں پر سنہری روپہلی عماریاں۔ بڑے تزک و شان لچکے بادلے سے ہر طرف ہزارہا پالکیاں۔ جھلابور کی جگمگاتی ہوئی نالکیاں۔ کہاروں کی زربفت و کمخاب کی کورتیاں اور ان کی وہ سہانی ہوں ہاں اور دبے پاؤں کی پھرتیاں۔ سروں پر ان کے تاش اور بادلے کی پگڑیاں۔ سونے روپے کی لکڑیاں ہاتھوں میں پکڑیاں۔ آگے آگے ماہی مراتب اور تخت رواں۔ نوبتیں اور باجے سب منتخب بھاں شہنائیاں بجاتے سہاونی آواز سے ملکہ کی خوبیاں گاتے تمام نقارچی بالباسِ زریں گھوڑوں پر سوار قطار در قطار آگے جاتے تھے۔

کریم الدین نے طالبِ تقدیر کے عیش و آرام کے سلسلے میں کھانے پینے اور انتظام و انصرام کی تفصیل بیان کر کے ایک سماں کھینچ دیا ہے۔ لیکن یہ باغ و بہار سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔

"انتظام خانگی کا کچھ حال نہ پوچھو۔ کئی محل تھے، جن میں کئی کئی بیگمیں تھیں۔ ان کی خدمت میں اصیل۔ محلدارنیاں، ترکنیاں اروابیگنیاں۔ قلماں قنیاں مغلانیاں۔

کشمیرنیاں، جشنیاں حاضر رہتیں۔ دروازہ پر خواجہ سرا جو اندر باہر کی خبر رکھتا تھا۔ باہر گھر کے پہرہ سپاہیوں کا رہتا۔"

صاف معلوم ہوتا ہے کہ "خطِ تقدیر" کی تصنیف کے وقت" باغ و بہار" "سحر البیان" اور "خواب و خیال" ان کے پیشِ نظر تھیں، جن کے بہت سے ٹکڑوں سے پیوند کاری کر کے انھوں نے اپنی دکان سجائی۔ "باغ و بہار" اور "سحر البیان" کا ذکر ہو چکا ہے۔ میر اثر کے "خواب و خیال" کے اشعار بھی انھوں نے کثرت سے نقل کیے ہیں، جس کا ذکر آگے آئے گا۔

خطِ تقدیر — ایک تمثیل

"خطِ تقدیر" کے کردار تمثیلی ہیں۔ طالب تقدیر، مرفہ حالی کا آرزومند انسان ہے۔ فیضان تقدیر کا مقرب توفیقِ الٰہی ہے۔ بیوی تدبیر، دانش مندی جدّ و جہد اور حصولِ مقصد کے لیے صحیح تگ و دو کا دوسرا نام ہے۔ تقدیر کے مصاحبین اور بخت و اتفاق اپنے نام کی چغلی کھا رہے ہیں۔ ملکہ کی باندیوں میں بدیا، دولت، خوب صورتی اور خوشی مشک کی طرح خود ہی مہک رہی ہیں۔ یاغوشو، لغلول شاہ، میاں ہنبق، تعیش، حماقت اور بے تدبیری کے نمائندے اسمِ بامسمیٰ ہیں۔ قضا و قدر تقدیر کے محافظ ہیں۔ ملکہ تقدیر کے وزیرِ اعظم حکم اللہ ہیں۔ عقل کوتوالِ جہاں اور اس کی کنیز چترائی اپنے نام سے ظاہر ہیں۔ اس کے علاوہ دیگر کردار حضرت سکہ، بیوی ہوشیاری، بیوی آمدنی، بیوی کفایت شعاری، میاں خرچ، ناداری، قرض داری، کنجوسی اور اس کی بہن خست، بیوی تکلیف اور ان کے خاوند میاں رنج اور مئےخواری وغیرہ محض نام کا پردہ ہیں، ورنہ یہ اپنے پردے میں خود ہی بول رہے ہیں۔ یہ کردار اپنے ناموں کی رعایت سے بات کرتے اور اپنی صفات کا بھرم رکھتے ہیں اور اس طرح تمثیل کی دونوں سطحوں کے فاصلے کو برابر رکھنے میں مدد دیتے ہیں۔

یہ تمثیل بھی وصل ہجر اور پھر وصل کے مثلث کے گرد چکر کاٹتی ہے۔ آٹھویں سیر میں سوال وجواب سے مکالموں کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ ایک بزمیہ تمثیل ہے۔ اس میں رزم کا عکس تک نہیں۔ خاص کردار بھی صنفِ نازک ہی سے متعلق ہیں۔ اس لیے ان کے دستِ نازک

سے تیر و خنجر اٹھائے کیا اُٹھتے۔ مواعظ، نصائح اور تقریروں کی بعض جگہوں پر موجودگی گراں گزرتی ہے۔ اگرچہ تمثیل کے سالارِ کارواں ملّا وجہی ہی نے اس بدعت سیئہ کا آغاز کیا تھا، لیکن ان مباحث سے مقصدیت واضح تر اور افادیت گراں تر ہو جاتی ہے۔ جگہ جگہ علم کی فضیلت، توہم کی مخالفت، ملازمت، تجارت اور زراعت کے فوائد اور نقصانات، دولت لٹانے کی مذمت، تدبیر کی اہمیت، عقل کی ضرورت اور فیضان کی رفاقت اور معیت خوب صورت ڈھنگ سے بیان ہوئی ہے۔ مناظر کی تصویر کشی میں ماضی کے قریب کے رؤسا اور امرا کے طور طریقوں اور ٹھاٹ باٹ، انصرام و انتظام اور غفلت و کم کوشی اور فضول خرچی اور عیاشی کی تاریخی حقیقتوں سے مدد لی گئی ہے۔

خطِ تقدیر" میں اشعار کی کثرت

اس میں اشعار اس کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں کہ بدمزگی پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض جگہوں پر ان کی حیثیت نثری ترجموں کی ہے اور بعض مقامات پر صرف بے جا کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ کہیں کہیں انھوں نے نام بھی لکھ دیا ہے۔ اور کہیں تجاہل سے کام لیا ہے۔ متعدد جگہوں پر یہ گمان ہوتا ہے کہ انہی کے زورِ طبع کا نتیجہ ہے۔ مثلاً:

کھانا کیا شے، کس کو کہتے ہیں — غم تو ہر روز کھاتے رہتے ہیں
اور جو پوچھو کیوں کر جیتے ہیں — غم کو کھاتے ہیں، آنسو پیتے ہیں

یا یہ غزل جس کا مطلع ہے:

جو یار صلح پہ ہے اب تو آسماں نہیں — وہ مہرباں ہوا تو یہ مہرباں نہیں

مثنوی پاروں کی کثرت ہے۔ زیادہ تر اثر کی اور کم تر میر کی مثنوی کے ہیں۔

اس کے علاوہ سودا، انشا، مومن، ظفر، اسد، حافظ، سعدی اور صائب کے اشعار بھی جا بہ جا نقل ہوئے ہیں۔ انشا اور مومن کی کم و بیش پوری غزلیں نقل ہوئی ہیں۔ مومن کی خاص طور سے متعدد غزلیں اور غالب کا صرف ایک شعر۔ اس سے مولوی کریم الدین کے ادبی رجحانات کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ مومن کی درج ذیل غزلیں درج ہوئی ہیں:-

قابو میں نہیں ہے دلِ کم حوصلہ اپنا — اس جور پہ جب کرتے ہیں تجھ سے گلا اپنا

رویا کریں گے آپ بھی پہروں اسی طرح
اٹکا کہیں جو آپ کا دل بھی مری طرح

قہر ہے، موت ہے، قضا ہے عشق
سچ تو یہ ہے بری بلا ہے عشق

امتحاں کے لیے جفا کب تک
التفاتِ ستم نما کب تک

غالب کا محض یہ شعر منقول ہوا :-

مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں
سوائے خونِ جگر، سو جگر میں خاک نہیں

مولوی کریم الدین نے محبوب کے خارجی حسن کی تشبیہات کے ضمن میں ایک مستقل باب قائم کیا ہے۔ دسویں سیر محض خوب صورتی کے بیان اور شعرا کی تشابیہہ کے لیے وقف ہے۔ بظاہر اس باب کا اصل قصے سے کوئی تعلق نہیں، مگر معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں شعر و شاعری کا خاصا ذوق تھا اور اسی ذوق کی تالیف کے لیے ۲۴ صفحات سے زیادہ کاغذ سیاہ کر ڈالے ہیں۔

مولوی صاحب نے بال، زلف، پیشانی، ابرو، چشم، پلک، ناک، رُخسار، لب، دانت، ذقن، گردن، حنا، قد، کمر اور کف پا کے لیے مثنوی کی شکل میں سراپا کا ایک پورا باب قلم بند کر ڈالا ہے۔ مولوی صاحب کی شعری صلاحیتوں کے پیشِ نظر معلوم تو نہیں ہوتا کہ یہ سب کے سب انہی کے اشعار ہیں، البتہ انھوں نے پیوندکاری ضرور کی ہے۔

خطِ تقدیر کی زبان

مولوی کریم الدین کی زبان و بیان کے سلسلے میں ڈاکٹر محمود الٰہی نے صحیح لکھا ہے کہ :-

"کریم الدین کی زبان میں کوئی خاص دلکشی نہیں ہے۔ انھوں نے اپنی علمی زندگی

کا آغاز ترجمے سے کیا۔ یہ کام اتنا مشکل ہے کہ اگر مترجم کو دونوں زبانوں پر یکساں قدرت نہیں تو اصل مفہوم بھی مبہم ہو جاتا ہے اور اپنی زبان بھی کیل کانٹے سے درست نہیں رہ پاتی۔ کریم الدین کے ساتھ ایسا تو نہیں ہوا' لیکن یہ بھی حقیقت ہے' ان کی زبان شستہ اور با محاورہ نہیں ہے۔" (۱)

ان کے سپاٹ اندازِ بیان میں بعض الفاظ مزید بدمزگی کا سبب بنتے ہیں۔ یہ وہی صورت ہے جو نذیر احمد اور پریم چند کے یہاں بھی کبھی کبھی نثر رواں کی راہ میں کوہ گراں بن کے حائل ہو جاتی ہے۔ زال، منتہج مرام، سرائم الخمر۔ عصبات۔ قوت بہیمی، نفس سبعی۔ عریف وغیرہ الفاظ زبان کے روڑے ہیں۔ ان کو توڑنا ہی بہتر ہے۔ کچھ ایسے بھی الفاظ ہیں جو غلط العام تو ہو سکتے ہیں، خواص کو زیب نہیں دیتے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ ان کے زمانے میں مستعمل ہوں۔ مثلاً ثابوتی، مزاخ، لین، وطنیوں۔ وغیرہ کچھ محاوروں کا تعلق ان کے اپنے ماحول اور زمانے سے معلوم ہوتا ہے جن کا آج رواج نہیں۔ مثلاً:۔

"آگ لگا کر وہ تو سک گئی۔ تحفہ تحفہ کتابیں تصنیف کیں۔ لام کاف نکالا۔"

تین جگہوں پر عربی کے یہ اقوال بھی ملتے ہیں:

"الدنیا بالوسائل لا بالفضائل۔ الاضداد تبین بالاضداد۔ اللہ جمیل و یحب الجمال۔"

کریم الدین نے اپنی طرف سے قافیہ پیمائی سے بھی کام لیا ہے لیکن صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس میدان کے شہسوار نہیں۔ مثلاً یہ ٹکڑے دیکھیے:۔

"جس نے محنت اٹھائی اور ہماری صحبت پائی۔ فوراً اس کے پاس دولت آئی جس نے دل لگا کر علم پڑھا اس کے پاس بدیا بہ سبب اپنی رحم دلی کے آجاتی ہے اور عقلمندی اس کے دماغ میں آکر سما جاتی ہے۔"

"خطِ تقدیر" کے دو اہم کردار

خطِ تقدیر کے کرداروں کا ذکر ہو چکا ہے، لیکن دو کرداروں کا ذکر یہں بہ طورِ خاص

(۱) اردو کا پہلا ناول "خطِ تقدیر" مقدمہ ص ۲۱-۲۰

کرنا چاہوں گا۔ اس لیے کہ ان میں ناول کا ہیرو، اور ہیروئن بننے کی خصوصیات موجود ہیں۔ ایک تو اس ناول کا ہیرو مستان شاہ جس کا نام طالب تقدیر ہے اور دوسرا بیوی تدبیر کا کردار۔ مستان شاہ زندگی کی حرارت سے بھرپور ہے۔ وہ ہمارے آپ کے گرد وپیش کا جیتا جاگتا انسان ہے، جس کا بچپن عام لوگوں کی طرح گزرتا ہے لیکن جو اپنے ذہن کی جودت اور دماغ کی برّاقی کے سبب علوم متداولہ میں اپنے ساتھیوں میں فائق ہو جاتا ہے حصول علم کے بعد معاش کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ اس کے بڑے اسے مشورہ دیتے ہیں اور نشیب وفراز سمجھاتے ہیں۔ پھر معمول کے حالات ہیں۔ اسی بیچ توفیقِ الٰہی سے تقدیر اس پر مہربان ہو جاتی ہے اور وہ عیش وآرام سے گزر اوقات کرنے لگتا ہے۔ دولت کی فراوانی آنکھیں بند کر دیتی ہے۔ چناں چہ اس کو بھی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور وہ ان سے اس طرح گزرتا ہے جس طرح عام انسان گزرتے ہیں اور ان حالات میں سوچتے اور کرتے ہیں۔ اور پھر تدبیر وتدبر کے ذریعے عقل کی رہنمائی میں صحیح راہ اختیار کرتا ہے۔ پورے قصّے میں اس کا کردار آزادانہ ہے۔ کریم الدین نے اسے اپنا کھلونا بنانے سے گریز کیا ہے۔ وہ ارتقا کی منزلیں طے کرتا ہے۔ اس کے یہاں تلاش وتجسّس کا جذبہ ہے، جو زیست کا بنیادی پتھر ہے۔ وہ جامد اور بے حس وحرکت نہیں۔ وہ حرکت وعمل کا مجسّمہ معلوم ہوتا ہے اس کا عمل فطری اور مناسب ہے۔ اس کے مکالمے معقول اور اس کے اعمال معمول کے مطابق ہیں۔ اس میں جان ہے۔ اس کی وجہ سے قصے میں ارتقا ہوتا ہے۔ وہ نہ تو خیر ہی خیر ہے اور نہ شر ہی شر۔ وہ ایک پڑھا لکھا نوجوان ہے جو عشق وعقل کی کش مکش میں گرفتار ہو کر، دونوں سے مصالحت کرنے ہی میں زندگی کا سکون اور فارغ البالی کا راز پا جاتا ہے۔ اور بقول ڈاکٹر محمود الٰہی :-

> "سرشار کے خوجی سے پہلے اگر اردو میں کسی کردار کے اندر کچھ جان ہے تو وہ ہے طالب تقدیر کا کردار۔ اسے اصلی مفہوم میں ناول کا کردار تو نہیں کہہ سکتے، لیکن تمثیل میں اتنا فعال کردار کم ہی ملتا ہے۔" (۱)

---

(۱) اردو کا پہلا ناول "خط تقدیر" مقدمہ ص ۲۹

دوسرا جاندار کردار بیوی تدبیر کا ہے۔ ند بیر تقدیر کے دربار کی منتظم کار ہے۔ وہ جانتی ہے کہ ملکہ کو کیسے خوش رکھا جائے۔ وہ اس کی راز دار اور مزاج داں ہے۔ ملکہ تقدیر اس پر کافی اعتماد کرتی ہے اور بہت سے فیصلے اس پر چھوڑ دیتی ہے چناں چہ بغلول شاہ اور میاں ہنبق کے خلاف بیوی آمدنی، بیوی کفایت شعاری اور میاں خرچ کا قضیہ وہی چکاتی ہے۔ ملکہ کی تینوں کنیزوں بدیا، خوب صورتی، اور خوشی کو تین مختلف گروہوں میں وہی بانٹتی ہے اور اس کے فیصلے سے ملکہ خوش بھی ہوتی ہے۔ اہلِ دربار سمجھتے ہیں کہ بغیر اس کو خوش رکھے ملکہ کو خوش رکھنا مشکل ہے۔ اس لیے اس کی حکم عدولی کی کوشش کم ہی ہوتی ہے اور جو زیادہ سرکش ہوتے ہیں اور ملکہ تقدیر کے اور اس کے دو حاکموں سخت و اتفاق کے بھی چہیتے ہوتے ہیں، ان سے وہ نبٹنا بھی جانتی ہے۔ ان کے خلاف لوگوں کو بھڑکاتی بھی رہتی ہے، جو اس کی اطاعت نہیں کرتے، ان کو سزا دینا بھی جانتی ہے۔ وہ موقع محل دیکھ کے قدم اُٹھاتی ہے۔ اس میں عقل اور چترائی دونوں کی خوبیاں موجود ہیں۔ اس میں عورت کا چلتر، اس کی ہٹ اور اس کی نرم دلی تینوں خصوصیات ملتی ہیں۔

پانچویں سیر میں تدبیر کے یہ جملے دیکھیے :۔

"تدبیر نے کہا، آج میں اس کے پاس جاتی ہوں۔ ایک بات اس کو بتا کر اس کی جان کو فکر لگاتی ہوں، پھر دنیا کی سیر دکھاتی ہوں۔ تھوڑے ہی دنوں میں ہوشیار بناتی ہوں۔ پر اس کا بگاڑنا بھی مجھے منظور نہیں۔ ملکہ تقدیر اس کی ہے۔ اس کے سامنے میرا کچھ مقدور نہیں، ہاں البتہ اگر میرے کہنے پر کان دھرے گا تو ایسا پیچ ماروں گی کہ خود آپ ہی مصیبت کھینچتا پھرے گا" (۱)

یہ جملے اس کے کردار کی جھلکی کھاتے ہیں۔ وہ موقعہ شناس ہی نہیں مردم شناس بھی ہے۔ وہ جس طمطراق سے رہتی ہے اس کے ہی دل گردے کی عورتیں اس طرح رہ سکتی ہیں۔ مستان شاہ نے اس کی حکم عدولی کی تو اسے کڑی سزا دلوائی۔ وہ معافی مانگنے گیا تو معاف تو کر دیا گیا، مگر دل کی کدورت نہیں

---

(۱) خط تقدیر۔ ص ۱۲

گئی۔ بے چارے نے پھر منت و سماجت کی تو اس کو امتحان کی مصیبتوں میں ڈالا، وہ اس میں بھی پورا اُترا تو اسے مزید وقوف کے لیے اِدھر اُدھر بھیجا اور جب وہ سب کچھ کر کرا کے حاضر ہوا تو فرمایا کہ:-

"سنو جی! اب مجھ سے کچھ نہیں ہو سکتا۔ تقدیر کا دل تم سے نہیں ملتا۔ میں تیری حقیقت کس طرح کس کو سناؤں۔ ایک دفعہ بُرا کہہ کر کیوں بھلا بتاؤں۔ تو نے میرا کہنا پہلے ہی نہ مانا۔ اس محل میں تجھ کو ہرگز نہ تھا جانا، میں اس کا علاج کیا بتاؤں تعریف کرنے کو اب کہاں سے لاؤں۔ اب تو یہ کام بگڑ گیا۔ مجھ سے اب نہیں سنورتا تو نے کیا نہیں سنا، جو ایک شاعر نے کہا ہے:-

چاک کو تقدیر کے ممکن نہیں کرنا رفو سوزنِ تقدیر ساری عمر گو سیتی رہے"[1]

پھر اس کی رحم دلی نے جوش مارا اور ایک تدبیر بتائی، کہ عقل کو کہیں تلاش کر۔ وہی ملکہ سے تجھے ملوا سکتا ہے۔ اس طرح اس میں عورت کی ساری صفتیں اکٹھا ہو گئی ہیں اور تمثیل کی بھی۔ اس نے تدبیر کے رُوپ میں عقل مندی کی باتیں کی ہیں۔ اس طرح وہ تمام نسوانی کرداروں میں ممتاز اور منفرد نظر آتی ہے۔

یوں تو اور بھی کردار ہیں جن میں جان نظر آتی ہے لیکن ان کرداروں کا رول مختصر ہے اور وہ اپنے نام کی خصوصیات کے لحاظ سے اتنے ہی رول کے اہل بھی ہیں۔

ملکہ تقدیر۔ بہلول شاہ، میاں ہنبق، میاں فیضان، عقل اور چترائی۔ بیوی خوشی اور بیوی خوب صورتی دوسری صف کے کردار ہیں۔ اس کے علاوہ بہت سے ضمنی کردار بھی ہیں جن کا ذکر اس سے قبل ہو چکا ہے۔ یہ سارے کردار تمثیل کے روپ میں بچتے ہیں۔ ان میں داستانی اور تمثیلی دونوں صفات پائی جاتی ہیں۔

خطِ تقدیر کی ایک نمایاں خصوصیت

خط تقدیر میں تجسس عروج اور ضد عروج کی پرچھائیاں بھی ملتی ہیں۔ مستان شاہ کا عیش و آرام

(۱) خط تقدیر۔ ص ۳۷-۱۳۶

اس کی پریشاں حالی و درماندگی کے بعد عروج بھی ہے۔ پھر صند عروج شروع ہوتا ہے اور جہاں وہ امتحان کے چکر میں ڈالا جاتا ہے تعویق کا مقام آجاتا ہے۔ قاری سوچنے لگتا ہے کہ دیکھیے اب کیا ہو۔ مختلف مرحلوں سے گزرنے کے بعد تدبیر کا جواب دے دینا بھی تجسّس بڑھا دیتا ہے اور اس کے بعد اس کی صلاح کہ عقل کو تلاش کرو وہی مدد کرے گا، قصے کو خاتمے پر پہنچا دیتا ہے مگر تجسّس باقی رہتا ہے۔ یعنی یہ کہ آگے کے واقعات کیا ہوں گے۔ اور جب قصہ واقعی ختم ہوتا ہے تو ایک طرب ناک اختتام کی مسرت سے قاری محظوظ ہوتا ہے۔ کریم الدین نے اپنی حد تک فن کی نزاکتوں کا بھی خیال رکھا ہے اور تمثیل کی خوبیوں کو بھی نبھایا ہے۔ وہ وعظ و تقریر ضرور کرتے ہیں، مگر بقول ڈاکٹر محمود الٰہی :

> "خط تقدیر ختم کرنے کے بعد قاری اس مقصد تک پہنچتا ہے جو مصنّف کے ذہن میں ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ اس نے ایک کہانی سے حظ اٹھایا ہے اور اخلاق کا درس نہیں لیا۔" (۱)

---

(۱) خط تقدیر۔ مقدمہ ص ۲۹

ساتواں باب

نیرنگِ خیال

آزاد کا تغافل

انگریزی تمثیل نگاری کے زیرِ اثر اردو میں لکھی جانے والی تمثیلی کتابوں میں "نیرنگ خیال" سب سے نمایاں تصنیف ہے۔ وجہی کی طرح آزاد کو بھی خیال تھا کہ اس رنگ خاص یعنی تمثیل نگاری کی ابتدا وہی کررہے ہیں۔ وجہی تو کسی حد تک یہ کہہ کر اپنی بات صحیح ثابت کرسکتا تھا کہ کم سے کم اردو میں اس کو متعارف کرانے کا سہرا اسی کے سر ہے۔ اس نے اگر اخذ و استفادہ کیا بھی ہے تو فارسی سے کیا ہے۔ اردو میں کم سے کم اس کے سامنے اس رنگ کی کوئی کتاب نہیں تھی، لیکن مولانا محمد حسین آزاد کے لیے یہ قطعی زیبا نہ تھا کہ وہ اپنے ہم وطنوں کو یہ کہہ کر خوش فہمی میں مبتلا کرتے کہ تمثیل نگاری جو انگریزی قفلوں میں بند ہے اور جس کی کنجی انگریزی زبان میں ہے،" اس سے اخذ و استفادہ کرکے اگر کسی نے اس رنگ کو پیش کیا ہے تو وہ وہی ہیں، اس لیے کہ اظہار و بیان کی یہ صنعت محمد حسین آزاد سے بہت پہلے ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ساتھ اردو میں بھی متعارف ہو چکی تھی، اور فارسی انگریزی سے بہت سی کتابیں ترجمہ یا اخذ و استفادہ کرکے پیش کی جا چکی تھیں۔ اگر وہ "سب رس" سے واقف نہیں تھے، تو کم سے کم "خط تقدیر" (۱۸۶۲ء) اور "جوہر عقل" (۱۸۶۵ء) یعنی مولوی کریم الدین اور منشی عزالدین کی تخلیقات سے تو ضرور واقف ہونا چاہیے۔ تھا جو اُن

سے بہت ہی پہلے قریب کے زمانے میں چھپ کر مقبول ہو چکی تھیں۔ ان کے علاوہ ان جیسے اہلِ علم وفضل کو ان کتابوں سے ضرور باخبر ہونا چاہیے تھا جو انگریزی اور سنسکرت سے بھی دوسرے عام مضامین کے علاوہ تمثیل نگاری کے ضمن میں بھی ترجمہ ہو کر چھپ چکی تھیں اور جن سے ان کے زمانے کے ہندی علما کے علاوہ فرانس کا مشہور مستشرق گارساں دتاسی بھی واقف تھا۔ مولانا محمد حسین آزاد اچھی طرح جانتے تھے کہ انھوں نے "نیرنگِ خیال" میں جو مضامین پیش کیے ہیں، وہ انگریزی مضامین کے چربے یا اخذ و استفادہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے کہ انھوں نے ڈاکٹر لائٹنر اور کرنل ہالرائڈ کے پیش کردہ خاکوں میں رنگ بھرے تھے اور یا کسی انگریزی خواں سے ان مضامین کو سن کر ان پر اردو کا رنگ روغن چڑھایا تھا۔ مگر اس کے باوجود وہ کھل کر نہ بتا سکے کہ یہ ان کے ذہن کی تخلیق نہیں۔ یہی نہیں بلکہ یہ بھی سمجھتے رہے کہ اردو میں تمثیل نگاری کے فن کو پیش کرنے والے وہ پہلے شخص ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ انھوں نے یہ سوچا ہو کہ ان سے پہلے کی تمثیلیں چوں کہ داستانوں یا قصئے کہانی کا رنگ لیے ہوئے ہیں اور مضامین میں تمثیلی رنگ پیش کرنے کا سہرا بہ ہرصورت انہی کے سر بندھے گا، اس لیے انھوں نے یہ دعویٰ کرنا مناسب سمجھا ہو۔ لیکن اس جدت میں بھی آزاد کو اولیت کا بھرپور خراجِ تحسین نہیں دیا جاسکتا۔ اس لیے کہ "سب رس" کے بہت سے تمثیلی اجزا تمثیلی انشا پردازی کے خوبصورت نمونے ہیں۔ دوسرے خود نیرنگِ خیال کے مضامین کہانی کا رنگ لیے ہوئے ہیں۔ تیسرے نیرنگِ خیال کا کوئی بھی مضمون طبع زاد نہیں ہے اور چوتھے یہ کہ جو مضمون واقعی آزاد کی جدت پسند طبیعت کی اختراعِ فائقہ ہے اور ترجمے کی قید سے آزاد ہے، وہی تمثیلی نہیں ہے۔ اس پر بحث آگے آئے گی۔

آزاد اور حالی کی مثنویاں

اس میں شک نہیں کہ آزاد کا تخیل بڑا شاداب اور زرخیز تھا، وہ اپنے تخیل کے زور سے بے جان چیزوں کو جان عطا کر دیتے تھے۔ ان کی مثنوی صبحِ اُمید اس کا بیّن ثبوت ہے۔ ایک سو پچاس اشعار کی اس نظم میں آزاد نے امید کو ایک "رشک پری" کے رنگ میں پیش کیا ہے جس کے ایک طرف عقل اور دوسری طرف تدبیر کھڑی ہے۔ اس کے دربار میں شاہ و گدا آتے ہیں، وہ

اپنے دامنِ تمنّا کو پھیلائے ہوئے ہیں۔ اتنے میں آزاد بھی پہنچ جاتے اور پھر اس کے بعد امید کی کارستانیوں کی ایک طول طویل فہرست ہے اور مختلف پیشوں کے لوگوں کے بارے میں ذکر ہوا کہ سبھی اسی در سے اپنی پیشانیاں روشن کرتے ہیں۔ آزاد بھی یہی توقع رکھتے ہیں کہ ان کی قدر کرنے والے بھی پیدا ہوں گے۔

داد مل جائے گی جب اور کوئی دیکھے گا
آج دیکھا نہ کسی نے تو کبھی دیکھے گا

"خسرو امن کا دربار" کسی حد تک تمثیلی رنگ لیے ہوئے ہے اور کچھ پیکر ہیں جو متوازی معنوں کے ساتھ اس دربار کی رونق ہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ خسرو امن کے دربار میں علم ہو یا زراعت یا تجارت، صنعت و دستکاری ہو یا دولت، سبھی محض شکریہ ادا کرنے کے لیے آتے ہیں اور ان میں کرداروں یا پیکروں کی کوئی خوبی نہیں ملتی۔ ان کا سارا انداز مجرد اشیا کے مکالموں جیسا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تمثیلی فضا مجروح ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ حالات خواب کے ذکر سے ان واقعات کی اصلیت بھی ختم ہو جاتی ہے اور جس چیز کو حقیقت ہونا چاہیئے وہ افسانہ بن جاتی ہے۔

کھُل گئی آنکھ تو تھی شام سیہ فام ابھی
وہی آزاد تھا اور کرسیِ آرام ابھی

مثنوی 'داد انصاف اور وداعِ انصاف' کے کرداروں کا بھی یہی حال ہے اور ان میں بھی چند مجرد اور بے جان چیزوں کو کردار کا رنگ دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ حالی کی نظمیں، آزاد کے تخیل کی شادابی اور بوقلمونی سے بھی محروم ہیں اور ان میں محض مکالموں کے ذریعے اخلاقی تعلیم ذہن نشین کرانے کی سعیِ بلیغ کی گئی ہے۔ "نشاطِ امید" ہو یا "مناظرہ رحم و انصاف" "تعصب و انصاف" کا مناظرہ ہو یا 'ایجے اور جھوٹ' کا مناظرہ۔ یہ زبان کی سادگی اور سلاست اور عام فہم ہونے کے ناطے تو اچھی ہو سکتی ہیں لیکن ان میں آزاد جیسی تخیلی چرب زبانی نام کو بھی نہیں اور اسی لیے یہ چٹخارے دار نہیں رہی ہیں۔

آزاد کی پانچویں مثنوی "گنجِ قناعت" کا بھی یہی حال ہے۔ مثنوی "مصدرِ تہذیب" اور "شرافت حقیقی" کا بھی یہی انداز ہے۔ آزاد نے اپنی سحر کاری کے ذریعے ان میں جان ڈالنے کی

کوشش کی ہے لیکن تمثیل نگاری کا بھرپور رنگ ان پر نہیں چڑھ پاتا۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان مثنویوں کے بہت سے اجزا نیرنگِ خیال کے مختلف مضامین میں پائے جاتے ہیں۔ "صبحِ امید" "گلشنِ امید کی بہار" میں "خسرو امن کا دربار" "آغاز آفرینش میں باغِ عالم کا کیا رنگ تھا اور کیا سے کیا ہو گیا" میں "داد انصاف" اور وداع انصاف" "سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ" میں اور گنج قناعت کے بعض اجزا دوسرے مضامین میں شامل ہیں۔

آزاد کے زمانے میں تمثیل کے اثرات

یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ آزاد نے جن انگریزی مضامین سے نیرنگِ خیال کے چراغ کو روشن کیا ہے، وہ اٹھارویں صدی کے نہ صرف بہترین انشا پرداز اور مصلح تھے، بلکہ اس زمانے کی ادبیات پر بھی ان کے گہرے نقوش ثبت ہیں اور ان کی شہرت مغرب ہی نہیں مشرق میں بھی پہنچ چکی تھی۔ چناں چہ تہذیب الاخلاق کا اجرا اسپیکٹیٹر (SPECTATOR) اور ٹیٹلر (TATLER) ہی کی بنیاد پر کیا گیا تھا۔ خود سرسید نے متعدد مضامین میں ان مصنفین اور اس جریدے کے بارے میں اظہارِ خیال ہی نہیں استفادہ بھی کیا ہے۔ ایڈیسن کے تمثیلی اسلوب کو سرسید اور ان کے رفقائے کار نے اختیار کرنے کی کوشش بھی کی لیکن چوں کہ یہ انداز ان کی اصلاحی تحریک اور اُفتادِ مزاج سے لگّا نہ کھا سکا، اس لیے وہ اس کو زیادہ دیر برداشت نہ کر سکے۔ سرسید کے مضامین "گزرا ہوا زمانہ،" "امید کی خوشی" تمثیلی نہ ہوتے ہوئے بھی تمثیل سے متاثر ہیں۔

اسی طرح حالی کے کئی مضامین مثلاً "زبان گویا" وغیرہ بھی تمثیلی اسلوب سے متاثر ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اس زمانے میں جب کہ نیرنگ خیال کا ابھی دور تک پتہ نہیں تھا کچھ کم معروف لوگوں نے متعدد ایسی کتابیں اور مضامین لکھے جو تمثیلی انداز رکھتے ہیں اور بہت سے پہلوؤں سے نیرنگِ خیال کے مضامین کے ہمسر ہیں۔ پر بودھ چندرودے کے اردو ترجموں اور انگریزی طرز پر لکھی گئی اور ترجمہ شدہ متعدد تمثیلوں سے قطع نظر جو نیرنگِ خیال سے بہت پہلے لکھی گئیں، ۱۸۶۶ء میں مدرسہ دستور تعلیم دہلی کے ایک

طالب علم سید احمد نے ایک کتاب "کنز الفوائد" کے نام سے لکھی، جس پر ممالک مغربی و شمالی کی گورنمنٹ کی جانب سے دوسو روپے کا انعام بھی دیا گیا اور جو مطبع نظامی کان پور میں ۱۸۶۹ء میں طبع بھی ہوئی۔ اس میں تقدیر اور تدبیر کے مناظرے کو محقق نامی بادشاہ کے دو وزیر مقدر الدولہ اور مدبر الدولہ کی آپس کی نوک جھونک کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

اسی طرح کی ایک اور کتاب "فسانہ معقول" ہے جو سید غلام حیدر خاں نے لکھی ہے اور مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۸۷۳ء طبع ہوئی جس میں فوائد تحصیل علوم و نتائج اکتساب فنون قصے کے انداز سے بیان ہوئے ہیں جس کا انداز تشبیہی اور کسی قدر تمثیلی ہے۔ اس کے علاوہ ایک تیسری کتاب جو میری نظر سے گزری وہ مولوی سید نظام الدین صاحب کی "عقل و شعور"[1] ہے۔ اس کا سن تالیف ۱۸۷۳ء/۱۲۹۰ھ ہے۔ مولوی صاحب موصوف نے سن عیسوی اور ہجری دونوں کے لیے شعر کہے ہیں۔

عقل و شعور ختم ہوئی خیر سے نظام
تاریخ عیسوی ہے کہ ہے خاتمہ بخیر

۱۸۷۳ء

نظام حزیں طول تقریر کب تک
بھلا فکر تاریخ تحریر کب تک
سنہ ہجری یہ لکھ دو تاخیر کب تک
رہی خوب و عمدہ کتاب ہمایوں

۱۲۹۰ھ

نول کشور پریس لکھنؤ سے پہلی بار جنوری ۱۸۹۶ء مطابق ماہ رجب ۱۳۱۳ھ میں چھپی۔ لمبے سائز کے ۴۹۰ صفحات پر محیط یہ کتاب علم و حکمت کا خزانہ ہے۔ انگریزی حکومت کی طرف سے اس کتاب پر مصنف کو مبلغ /۳۰۰ روپے انعام بھی ملے۔ "بلاشک تشنگان شربت علم و ہنر کے حق میں آب حیات ہے بے تکلف قابل اطفال و تربیت مستورات ہے۔" زبان ستھری، بامحاورہ اور جگہ جگہ اردو اور فارسی اشعار سے مزین ہے۔ اس میں ایک مقدمہ

---

(۱) یہ کتاب کتب خانہ ندوۃ العلما لکھنؤ نواب سید محمد علی حسن خاں کلکشن کی زینت ہے۔

دس ابواب اور ایک خاتمہ ہے۔ مقدمہ تجلّی طور ابواب قول عشرہ اور خاتمہ جوہر فرد کے نام سے معنون ہیں۔ مختلف اشیا کو تصاویر کے ذریعے بھی سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

کتاب ہذا کی دل چسپی کو قائم رکھنے کے لیے جگہ جگہ حکایات وقصص کا سہارا بھی لیا گیا ہے۔ دنیا کے کم وبیش سارے ہی علوم وفنون کو ایک شہزادے کی تربیت کے سلسلے میں بیان کیا گیا ہے۔ قصہ نہایت مختصر ہے لیکن مصنف کے اظہار علم، اس کے بیانات اور کہانیوں کے سبب کتاب پھیل کر ضخیم ہو گئی ہے۔ قصہ میں پیرایۂ بیان تمثیلی اختیار کیا گیا ہے۔ اگرچہ صرف کردار ہی تمثیلی رنگ لیے ہوئے ہیں مرکزیت، استعاروں کا پھیلاؤ، کرداروں کا مرکزی خیال سے ربط اور تمثیلی فضا مجہول ہو کے رہ گئی ہے۔ اسے ہم تمثیلی کتاب نہیں کہہ سکتے۔ اگرچہ رنگ تمثیلی ہے۔ اس سے صرف یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ نیرنگِ خیال کی ابتدا سے پہلے تمثیلی رنگ کی بہت سی کتابیں اور مضامین لکھے گئے اور اس وقت اس رنگ کا خاصا چرچا تھا۔ اس کا قصہ اس طرح ہے کہ ممالک فردغستان میں ایک شہر دانش آباد تھا۔ جہاں کا بادشاہ عقل مجسّم تھا۔ اس کے لڑکے کا نام شہزادہ خرد پرور تھا۔ اس کے چار وزیر مشیر سلطنت تھے۔ ایک اور شخص قوم جنات سے "شعور سخن رس" نام کا دستور المعظم تھا۔ یہ بڑا قابل تھا۔ بادشاہ نے شہزادے کی تعلیم وتربیت کے لیے ارکانِ سلطنت سے کسی منتہی کا نام پوچھا۔ ہر ایک نے اس مسئلے پر اظہارِ خیال کیا۔

آخر کار دستور المعظم نے ایک یگانہ روزگار کا پتہ بتا دیا۔ اسے لانے کی ذمّہ داری بھی اس کے سپرد کی گئی۔ بڑی مشکل سے یگانہ روزگار اس ذمّہ داری کو قبول کرنے پر تیار ہوا۔ اس کے لیے ایک خاص محل تیار کیا گیا۔ استاد نے شاگرد کو دس ابواب یا دس قسطوں میں تعلیم دی۔ ہر تعلیم کے بعد بادشاہ کے دربار میں امتحان ہوتا اور شہزادہ ہر سوال کا ایسا عالمانہ جواب دیتا کہ پورا دربار متحیر رہ جاتا۔ آخری تربیت کے بعد ہر شخص نے بیک زبان شہزادہ کے یگانہ روزگار ہونے کی تائید کی۔ پھر بادشاہ نے تخت وتاج اس کے حوالے کر دیا اور استاد اپنے فرض سے سبکدوش ہو کر گوشہ نشینی کی زندگی میں واپس آگیا۔

اس میں شک نہیں کتاب بڑی معلومات افزا ہے۔ اس کا رنگ بھی تمثیلی ہے مگر کتاب تمثیل نگاری کی تمام شرائط کو پورا نہیں کرتی۔ البتہ اس سے اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ لوگ تمثیل کے رنگ اور اس کی افادیت سے خوب واقف تھے۔

ان شواہد سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ تمثیلی اندازِ تحریر آزاد کے زمانے میں خاصا مقبول تھا۔ البتہ آزاد نے اپنے انگریز دوستوں کی مدد سے جب ایڈیسن اور جانسن کے تمثیلی مضامین پڑھے یا سُنے تو انھیں اس کی افادیت کا قائل ہونا پڑا اور چوں کہ ان مضامین کا انشائیہ انداز آزاد کی افتادِ طبع کے مطابق تھا اس کے علاوہ اس رنگ میں انھیں گل بوٹے کھلانے کے بھی وسیع مواقع حاصل تھے، اس لیے انھوں نے اس ہلکے سُرخ رنگ کو لال بھبھوکا بنا دیا۔

آزاد کا شاہکار ــــ نیرنگِ خیال

"نیرنگِ خیال" کے دو حصے ہیں۔ اس کے پہلے حصے میں ایک دیباچہ، ایک ابتدائیہ، اور آٹھ مضامین ہیں۔ حصہ دوم میں پانچ مضامین ہیں۔ حصہ دوم کے پہلے مضمون "جنت الحمقا" کی تمہید کسی غلط فہمی کی بنا پر حصہ دوم کی تمہید کے طور پر شائع کی گئی ہے، لیکن حقیقتاً یہ "جنت الحمقا" کی تمہید ہے۔

نیرنگِ خیال کا سب سے پہلا مضمون انجمن مفید عام قصور کے رسالے میں ۱۸۷۵ء میں شائع ہوا اور وہ "اردو انگریزی انشا پردازی پر کچھ خیالات" تھا، جو "زبان اُردو" کے عنوان سے چھپا۔ جولائی ۱۸۷۶ء "شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار" اور جون ۱۸۷۷ء میں نیرنگِ خیال کے عنوان سے "انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا" چھپا۔ مجموعے کی اشاعت ۱۸۸۰ء میں ہوئی۔ اس طرح ۱۸۸۰ء تک آزاد اس کے مختلف مضامیں قلم بند کرتے رہے۔ ۱۸۸۰ء میں "نیرنگِ خیال" کے پہلے حصے پر تبصرہ کرتے ہوئے مولانا حالی نے خواہش ظاہر کی کہ:-

"اب ہماری یہ دعا ہے کہ اس کتاب کا دوسرا حصہ بھی چھپ کر شائع ہو جائے اور ہمارے لٹریچر کے لیے یہ کتاب ایک مبارک فال ہو۔"(1)

---

(۱) مقالاتِ حالی۔ حصہ دوم۔ ص ۲۴۳

ڈاکٹر اسلم فرخی لکھتے ہیں :

"بہرحال اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ حصہ دوم کے مضامین اشاعت اوّل کے بعد ہی لکھے گئے ہوں گے۔ اس حساب سے "نیرنگِ خیال" کا زمانۂ تالیف کم و بیش پانچ چھ سال میں پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔(۱)

بلاشبہ حصہ دوم کے مضامین اشاعتِ اوّل کے بعد ہی لکھے گئے، لیکن یہ مضامین تقریباً تین چار سال تک لکھے جاتے رہے اور ان کی اشاعت کی نوبت ان کے چالیس سال بعد نبیرۂ آزاد آغا محمد طاہر کے ہاتھوں انجام کو پہنچی۔ حصہ دوم کے دیباچے میں آغا محمد طاہر نے ابتدا میں آزاد کے یہ جملے نقل کیے ہیں، جو آزاد نے حصہ اوّل کے اختتام پر لکھے تھے۔

"اگرچہ خیالات کے ترجمے ہوئے ہیں اور اشخاص تصوری زبان ہائے بے اجسام سے طلسم کار ہمکنار ہیں۔ سو کے قریب صفحے سیاہ ہو چکے ہیں۔ اب جلسہ ختم اور کچھ عرصہ کے لیے دروازہ بند، اے اہلِ انجمن، آپ کا آنا مبارک، قدم بر چشم، مگر جلسۂ آئندہ کے لیے ابھی سے گزارش قبول ہو کہ حصہ دوم کا سامان بہم پہنچے۔ آزاد (۲)

اور اس کے بعد خود لکھتے ہیں :

"لو وہ وقت آگیا کہ عدم کی سرحد سے ملے ہوئے افراد زرق برق کی عبارت آرائیوں کا جامہ پہن کر الفاظ کی منزلوں میں گلگشت کریں اور نیرنگِ خیال کی دوسری مجلس جس کا وعدہ حضرت آزاد نے آج سے چالیس سال پیشتر کیا تھا اور ہزاروں آنکھیں نگراں تھیں کہ کب وہ گھڑی آئے اور دھوم دھام سے کاغذ کے وسیع چمن میں خیالات کے بائیسکوپ کے ذریعے مجلس آراستہ کی جائے تو اب دیکھنا کہ بے تار کی برقی کے پیغامبروں نے کس تیزی سے شائقین کو جمع کیا ہے کہ نظر شمار ان کے سمیٹنے سے عاجز آگئی ہے۔" (۳)

تاخیر اشاعت کے ضمن میں وہ وجہ بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

"اے نثر و انشا پردازی کے پرستارو، اس جلسے کے لیے سامان دعوت اور تکلفاتِ

---

(۱) محمد حسین آزاد ۔ حصہ دوم ۳۴۳

(۲) نیرنگِ خیال حصہ دوم : ناشر چمن بک ڈپو۔ اردو بازار جامع مسجد دہلی۔ ص ۵

(۳) " " " " " " ص ۵ - ۶

آرائش حضرت آزاد نے خود ہی بہم پہنچائے تھے مگر تقدیر کے ہاتھوں اس کا انجام تھا کہ نہ ہوا اور ان کو عالمِ بالا سے سلطانِ آسمانی کا پیغام وہاں کی محفل آرائیوں کے لیے آپہنچا۔ وہ تشریف لے گئے اور یہ نامکمل دفتر خاموشی کے بستوں میں پڑے سویا کیے اور جبکہ امیدیں منقطع ہو چکی تھیں تو قضا و قدر کے ہوشیار رمّال نے وقت کے پانسے کو مجھ احقر کے نام زبردستی پھینک دیا۔(۱)

آغا محمد طاہر نے یہ دیباچہ ۲۳ جنوری ۱۹۲۳ء کو لکھا اور یہی تاریخ ہر ایڈیشن میں موجود ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ حصہ دوم کے مضامین ۱۸۸۳ء کے لگ بھگ لکھے جا چکے تھے، جن کے چھپنے کی نوبت ۴۰ سال بعد ۱۹۲۳ء میں آئی۔ اس طرح سے دونوں حصّوں کے مضامین تقریباً ۸ سال میں مختلف موقعوں پر لکھے جاتے رہے اور آغا محمد طاہر کے دیباچے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ پہلی مرتبہ حصہ دوم ۱۹۲۳ء میں چھپ سکا۔ اس لیے جہاں بانو نقوی کی یہ رائے درست نہیں کہ :

"یہ ۱۱۲ صفحوں کی ایک تصنیف ہے۔ ان کی خیالی انشا پردازی اور صنائع کا ایک بیش بہا مرقع ہے۔ دیباچہ آغا محمد طاہر نے لکھا ہے۔ شاید دوبارہ چھپی ہے۔ دیباچے میں ۲۳ جنوری ۱۹۲۳ء، اس کی تاریخ ہے۔ تمہید سے آزاد کا رنگ شروع ہوا ہے۔ اس کی کل کائنات چھ مضامین ہیں۔ جنت الحمقا، خوش طبعی، نکتہ چینی، مرقع بیانی۔ سیرِ عدم اور بقائے دوام۔"(۲)

بقائے دوام کو بھی جہاں بانو صاحبہ آزاد ہی کے زورِ قلم کا نتیجہ سمجھتی ہیں۔ حالاں کہ "سیرِ عدم کے آخر میں طاہر صاحب نے صاف لکھ دیا ہے کہ حضرت آزاد کا جلسۂ خیال ختم ہوا"۔ یعنی آزاد کے مضامین صرف جنت الحمقا خوش طبعی، نکتہ چینی، مرقع خوش بیانی اور سیرِ عدم تھے۔ بقائے دوام کے دربار میں ازراہِ انکسار یہ جو لکھا تھا کہ :-

"(اب میں نے دیکھا کہ فقط ایک کرسی خالی ہے اور بس، اتنے میں آواز آئی کہ

---

(۱) نیرنگِ خیال۔ حصہ دوم۔ ناشر چمن بک ڈپو۔ اردو بازار جامع مسجد دہلی۔ ص ۸-۹

(۲) محمد حسین آزاد۔ از جہاں بانو نقوی۔ ص ۸۹

آزاد کو بلاؤ۔ ساتھ ہی آواز آئی کہ شاید وہ اس جرگہ میں بیٹھنا قبول نہ کرے، مگر وہیں پھر کوئی بولا کہ اسے جن لوگوں میں بٹھا دو گے بیٹھ جائے گا۔ اتنے میں چند اشخاص نے غل مچایا کہ اس کے قلم نے ایک جہان سے لڑائی باندھ رکھی ہے۔ اسے دربار شہرت میں جگہ نہ دینی چاہیے۔ اس مقدمے پر قیل وقال شروع ہوئی۔ میں چاہتا تھا کہ نقاب چہرے سے اُلٹ کر آگے بڑھوں اور کچھ بولوں کہ میرے ہادی میرے ہمدم یعنی فرشتۂ رحمت نے ہاتھ پکڑ لیا اور چپکے سے کہا کہ ابھی مصلحت نہیں، اتنے میں آنکھ کھل گئی۔ میں اس جھگڑے کو بھی بھول گیا اور خدا کا شکر ادا کیا کہ بُلا سے دربار میں کرسی ملی یا نہ ملی مُردوں سے زندوں میں آیا۔" (۱)

اس مضمون کے ذریعے آغا محمد طاہر صاحب نے انھیں خلعتِ دوام عطا کر دیا ہے اس کے علاوہ آزاد نے صرف غالب تک کے ہی ارباب زبان اردو اور مشاہیر کو دربار دوام میں کرسی عطا کی تھی۔ آغا محمد طاہر صاحب نے آزاد کے ہمعصروں کو بھی شامل کر لیا ہے۔ میر مہدی مجروح۔ پیارے صاحب، رشید، اکبر الٰہ آبادی، سرسید اور شبلی سبھی وہاں رونق افروز ہیں۔ کرسیِ صدارت کے لیے اگرچہ اہلِ بزم نے سرسیّد کو تاکا تھا، مگر طاہر صاحب نے آزاد کو دِلوادی اور وہ بھی سرسیّد کی تحریک پر۔ اس طرح یہ بقائے دوام کا دربار حضرت طاہر کا مرہونِ منّت ہے۔ اسے آزاد کے مضامین سے کوئی تعلق نہیں اور اس لیے حصّہ دوم کے مضامین صرف پانچ ہی ہیں۔ جیسا کہ اس سے پہلے ذکر ہو چکا ہے۔ البتّہ اس دربار کے آخر میں آغا محمد طاہر صاحب نے ۲۷، مارچ ۱۹۲۳ء کی تاریخ درج کی ہے۔ اس سے خیال ہوتا ہے کہ یہ حصّہ غالباً مارچ ۱۹۲۳ء ہی میں پہلی بار چھپا ہوگا، اور دیباچہ پہلے لکھ دیا ہوگا۔ بہ ہر حال حصّہ دوم ۱۹۲۳ء سے پہلے نہیں چھپ سکا تھا۔

نیرنگِ خیال کے مضامین کے ماخذ

"نیرنگ خیال" کے کم و بیش سبھی مضامین انگریزی مضامین کے چربہ ہیں۔ کچھ لفظی ترجمہ کی

(۱) نیرنگِ خیال، حصّہ اوّل، ص ۱۱۹

حیثیت رکھتے ہیں، کچھ آزاد ترجمے کی صورت ہیں اور ایک آدھ میں تصرفات آزاد نے انھیں مشرقی رنگ وروغن عطا کردیا ہے اور وہ ترجمہ وتخلیق کے دیار مشترک کی چیز معلوم ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر محمد صادق نے نیرنگ خیال کے درج ذیل مضامین کو انگریزی کے ان مضامین سے ماخوذ قرار دیا ہے:

۱۔ آغاز آفرینش میں باغ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہوگیا۔"

"An Allegorical History of Rest and Labour," by Johnson.

۲۔" سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ۔"

"Truth, Falsehood and Fiction, an Allegory" by Johnson.

۳۔ گلشن امید کی بہار "The Garden of Hope" by Johnson.

۴۔" انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا۔"

"The Endeavour of mankind to get rid of their burden, a Dream" by Addison.

۵۔" سیر زندگی۔" "The Voyage of Life" by Johnson.

۶۔" علوم کی بدنصیبی۔"

"The conduct of Patronage" by Johnson.

۷۔" علمیت اور ذکاوت کے مقابلے۔"

"An Allegory of Wit and Learning" by Johnson.

۸۔" شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار

"Vision of the Table of Fame" by Addison.

۹۔" جنت الحمقا۔" "Paradise of Fools" by Parnell.

۱۰۔ "خوش طبعی"

"On True and False Humour" by Addison.
Spectator No.35.

۱۱۔ "نکتہ چینی۔" "An Allegory of Criticsm" by Johnson

۱۲۔ "مرقع خوش بیانی"

"Allegory of Several Schemes of Wit"
Spectator No.35, May, 12,1711.

۱۳۔ "سیرِ عدم"[۱] "The Spectator" Oct, 4, 1712.

اس طرح جانسن کے سات اور ایڈیسن کے تین اور اسپیکٹیٹر کے تین اور دوسرے مضامین سے نیرنگِ خیال کے دونوں حصّوں کے مضامین ماخوذ ہیں۔ جانسن کے زیادہ مضامین ترجمہ کرنے کی وجہ ڈاکٹر اسلم فرخی کے نزدیک آزاد کا اس کے بلند آہنگ انداز سے قریب ہونا ہے۔

آزاد نے ان مضامین کو مشرقی مزاج عطا کرنے کی کوشش کی ہے اور اس میں کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ کہیں کہیں اصل کا مفہوم اپنے طور پر بیان کیا ہے اور کہیں اصل کی روح کو اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی ہے اور کہیں ان کے تصرفات نے ترجمے کو تصنیف کی صورت عطا کر دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک زمانے تک لوگ ان مضامین کو آزاد کے سحر کار ذہن کی اختراع ہی سمجھتے رہے۔

نیرنگِ خیال کے پہلے حصّے کا سرسری تعارف

نیرنگ خیال کے پہلے حصے میں آٹھ مضامین کے علاوہ ایک دیباچہ اور ایک مضمون ابتدائیے

(۱) اے ہسٹری آف اردو لٹریچر۔ از ڈاکٹر محمد صادق۔ ص ۲۸۹-۹۰

کی صورت میں "اُردو اور انگریزی انشا پردازی پر کچھ خیالات" کے عنوان سے ہے۔ دیباچے میں بھی آزادؔ نے اپنے وقت کے بدلتے ہوئے حالات، انگریزی علم وفن اور تہذیب وادب کی آمد سے ہندوستانی معاشرے، تہذیب اور شعر وادب میں تیزی سے آتے ہوئے انقلابات کی نشان دہی کی ہے اور اپنے ہم وطنوں کو اس سے استفادہ کرنے کی ترغیب دی ہے۔ ظاہر ہے یہ خیالات سرسید اور ان کے دوسرے رفقا کے اسی طرح کے خیالات کا ایک حصّہ ہیں، جو اس زمانے میں ظاہر کیے جا رہے تھے۔ اور جس میں سرسیّد اور ان کا تہذیب الاخلاق پیش پیش تھے۔

نیرنگِ خیال کا پہلا مضمون "آغاز آفرینش میں باغِ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہو گیا" ہے۔

اس میں خامی یہ ہے کہ کوئی کردار کردار نہیں معلوم ہونے پاتا۔ محض مجرد اشیا اور صفات کو مختلف نام دے کر ان کے ذریعے درس ونصیحت کی باتیں کہی گئی ہیں۔ جگہ جگہ آزاد نے بھی عنوانات قائم کر کے نصیحت کی ہے۔ مثلاً:

"دیکھو اب انسان کی نیت میں فرق آتا ہے۔ اور کیا جلد اس کی سزا پاتا ہے۔"

"اب پچھتانے سے کیا حاصل ہے۔ ہاں ہمّت کرو اور محنت پر کمر باندھو۔"

"اے حضرت انسان، قدرتی گلزاروں کی بہار تو دیکھ چکے، اب اپنی دستکاری کی گل کاری دیکھو۔"

"اے محنت کشو، محنت کی بھی ایک حد ہے۔ آخر ایسا تھکو گے کہ گر پڑو گے۔"

"جو آسائش کے قدرتی سامان تھے وہ اپنے ہاتھوں کھوئے۔ اب محنت کے بنائے ہوئے سامانوں سے آرام چاہتے ہو، نہ ہو گا، نہ ہو گا۔"

"آرام کے بندو، دیکھو بہت آرام بہت سی خرابیاں پیدا کرتا ہے۔"

"محنت کش ہزار محنت کرے، مگر کوئی نہ کوئی دشمن اس کے پیچھے بھی لگا ہوا ہے۔"

"حق یہ ہے کہ آرام کا مزہ بھی محنت کے بغیر نہیں۔ اب ذرا محنت کا لطف دیکھو۔"

"جب آرام اور محنت دونوں اعتدال سے ہوں تو کیوں صحت قائم نہ ہو۔"

یہ دخل در معقولات تمثیلی کرداروں اور تمثیلی فضا کو مجروح کرتا ہے۔ اس کے علاوہ بہت سے الفاظ یوں استعمال ہوئے ہیں کہ وہ بیان ہی کا ایک حصہ معلوم ہوتے ہیں، نہ کہ کوئی کردار۔ مثلاً :-

"ان خسرو آرام نے بھی اب دربار کا آئین کچھ اور کر دیا تھا۔ تکلف آرائش، بناؤ سنگار، عیش و آرام۔ بہت سے لوگ رکن دربار ہو گئے۔ وہ قدرتی سبزہ زاروں اور خدائی مرغزاروں کو چھوڑ کر محلوں میں جا بیٹھا۔"

"اتفاق کو خدا نے بڑی برکت دی ہے۔ چند روز کے بعد خسرو آرام کے ہاں ایک بیٹا پیدا ہوا، جس کا نام صحت شاہ رکھا گیا۔ بڑی خوشیاں ہوئیں۔ دونوں طرف رسوم مبارک بادی کی ادا ہوئیں۔ گنہگاران سلطنت یعنی نشاط اور عیش کی خطائیں بھی اس خداداد خوشی کے شکرانے میں معاف ہوئیں۔"

ان کرداروں میں جان نہیں ہے اور یہ محض استعارہ بن کر رہ گئے ہیں۔ لیکن چوں کہ آزاد خالق نہیں۔ مترجم کی حیثیت رکھتے ہیں، اس لیے یہ نقائص دراصل، اصل ہی کے ہیں، جو ترجمے کی راہ سے آزاد کے یہاں بھی راہ پا گئے۔ اس کے باوجود اُن کے ذریعے بے جان اشیا اور معقولات کو مجسم کر کے اخلاق و نصیحت کا درس دیا گیا ہے۔ اور انداز قصہ پن لیے ہوئے ہے۔ اس لیے یہ مضامین بھی تمثیل نگاری کے ضمن میں آئیں گے۔ اگرچہ ان میں تمثیل کا بھرپور ارتقا نہیں ملتا۔ کردار بھی ترجمہ شدہ معلوم ہوتے ہیں۔ آزاد کے نطق عطا کرنے کے باوجود ان کے بے جان ہونے کا احساس باقی رہتا ہے۔ صرف ایک کردار محنت پسند، خردمند کا ایسا ہے جس میں کچھ جان بھی ہے اور جو قصے میں جان پیدا کرتا ہے۔ البتہ آزاد کی رنگینی عبارت، استعاراتی انداز بیان اور تخیل کی شادابی کا قائل ہونا پڑتا ہے اور ان کی انشا پردازی کے آگے سر نیاز خم ہو جاتا ہے۔

دوسرا مضمون "سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ" ہے۔ اس رزم نامے میں پونے دو صفحے تو آزاد نے بطور تمہید لکھ مارے ہیں۔ تمثیلی نقطۂ نگاہ سے یہ مضمون بھی کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ اس میں تمثیل کی معنویت، متوازیت، تمثیل کی فضا، کرداروں کا تمثیلی ارتقا سبھی کچھ ناقص ہے۔ تمام بے جان چیزیں اور مجرد اشیا محض استعارہ ہو کر رہ گئی ہیں۔ مزید اس پر آزاد کے رنگ مضمون نے

تمثیل کے رنگ کو اور بھی مدھم کر دیا ہے۔ آزاد کردار نگاری کے گُر سے واقف نہ تھے، ورنہ ان میں جان ڈالتے۔ انھوں نے واقعی کڑوی دوا میں مٹھائی ملا کر سچ کی فتح کا ڈنکا بجا دیا۔ نہ بزم آرائیاں ہیں نہ رزم آرائیاں۔ خالی خولی بیان کے ذریعے سچ کو مصلحت اندیشی کا پیام دیا ہے۔ ان کا زور انشا بھی اس مضمون میں شکست خوردہ نظر آتا ہے۔ کردار انداز بیان میں ضم ہو گئے ہیں، جو ہیں وہ محض آزاد کے پکارنے کی وجہ سے آنکھیں کھولے ہوئے ہیں، ورنہ ان میں بھی جان نہیں۔ سلطان آسمانی، دانش خاتون اور دروغ دیوزاد جیسے نام رکھ دینے سے تمثیل نگاری کا حق نہیں ادا ہو سکتا۔ اس کے لیے تمثیل کی فضا بھی پیدا کرنا ضروری ہے۔

تیسرا مضمون "گلشنِ امید کی بہار" ہے۔ عنوان خود ہی مضمون کی چغلی کھا رہا ہے۔ ابہام نے وضاحت اور ایہام نے فصاحت کا رنگ اختیار کر لیا ہے۔ انشا پردازی کے سیلِ رواں میں تمثیل کی عمارت ڈھیتی نظر آ رہی ہے۔ یعنی گلشنِ امید صرف خیالی بہاروں کے مزے ہی سے ہم کنار کرتی ہے۔ حقیقت سے جب ان خوب صورت خوابوں کی ٹکر ہوتی ہے تو خواب ٹوٹ جاتے ہیں۔

آزاد کا یہ سارا مضمون انشا پردازی کے حسنِ بے کراں میں ڈوبا ہوا ہے اور اسی تہ میں تمثیل نگاری بھی بیٹھ گئی ہے۔ اوّل خواب کی کیفیت ہی تمثیل کی فضا کو مجروح کر دیتی ہے۔ اس لیے کہ اگر آپ خواب بیان کر رہے ہیں تو ظاہر ہے قاری اسے خواب سمجھ کر ہی اس کے ساتھ برتاؤ کرے گا۔ اور دوسرے یہ کہ تمثیل حقیقت بنا کر پیش کی جاتی ہے۔ البتہ اس کے کرداروں کی دوہری معنویت اس کی دونوں سطحوں کو اُجاگر کرتی رہتی ہے۔ اور اس طرح حقیقت اور خواب دونوں ہو کر سامنے آجاتے ہیں اور بے جان اشیا مجسّم ہو کر ایک امر واقعہ بن جاتی ہیں، اور اپنے دوسرے مخالف یا موافق کرداروں کے ساتھ مل کر یا تصادم کے ذریعے ایک ایسی حقیقت سے روشناس کراتی ہیں، جو سبق آموز ہی نہیں زندگی بخش بھی ہوتی ہے۔ اس مضمون میں اس طرح کے کسی بھی کردار سے روشناسی نہیں ہوتی اور نہ تصادم و تخالف، کشمکش و گریز اور اتحاد و یگانگت کے نظارے ہی ہیں۔ ہاں آزاد کی صناعی، مرصع کاری اور سحر انگیزی قدم قدم پر دامنِ دل کو کھینچتی ہے اور یہ خوبی ان سارے مضامین پر اس طرح چھائی ہوئی ہے کہ تمثیل نگاری دب کر رہ گئی ہے۔

"سیرِ زندگی" مضمون میں تمثیل نگاری، مجہول ہو کر رہ گئی ہے۔ مجموعی تاثر ایک سیدھے سادے انشا پردازانہ مضمون کا پیدا ہوتا ہے۔ تمثیل کی پوشیدگی اور ابہام نام کو نہیں اور پھر اس پر جگہ جگہ حاشیے کی تفصیلات نے اس کو ایک فلسفیانہ مضمون بنا دیا ہے۔ آزاد شروع ہی اس طرح کرتے ہیں :

" ایک حکیم کا قول ہے کہ زندگی ایک میلہ ہے اور اس عالم میں جو رنگا رنگ کی حالتیں ہم پر گزرتی ہیں، یہی اس کے تماشے ہیں۔ لڑکپن کے عالم کو پیچھے چھوڑ کر آگے بڑھے تو جوان ہوئے اور پختہ سال انسان ہوئے۔ اس سے بڑھ کر بڑھاپا دیکھا اور حق پوچھو تو تمام عمرِ انسانی کا عطر وہی ہے۔"

اب "عطر" کی تفسیر مزید حاشیے میں ہے۔ یعنی :

" بہت سرد و گرم زمانے کے دیکھتا ہے۔ نشیب و فرازِ عالم کے طے کرتا ہے۔ بچپن سے لے کر ساری جوانی تجربوں میں گزارتا ہے۔ جب گھس پس کر بوڑھا ہو لیتا ہے تو ذرا آدمی بنتا ہے اور اس قابل ہو جاتا ہے کہ جو سنے یا دیکھے اسے کچھ سمجھ بھی سکے۔"

اوّل تو اس کی ضرورت نہ تھی۔ دوسرے اسی طرح کی تفسیریں جگہ جگہ ہیں، جن سے اس مضمون میں تمثیل کا رنگ پھیکا ہو گیا ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ اس میں کوئی پیکر بھی ایسا نہیں ہے جو بہ ذاتِ خود کردار ہو اور کسی دوسرے پیکر یا کردار کی نمائندگی کر رہا ہو۔ سارا بیان مضمون کے انداز کا ہے اور بچپن، جوانی اور بڑھاپے کی معصومیتوں، عظمتوں اور بے کسی کی عبرت انگیز تصویریں پیش کرتا ہے۔

" انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا۔" ایک اور مضمون ہے۔ جو آپ اپنی وضاحت ہے۔ وہ سقراط حکیم کے اس لطیفے سے شروع ہوتا ہے کہ :۔

" اگر تمام مصیبتیں ایک جگہ لا کر ڈھیر کر دیں اور پھر سب کو برابر بانٹ دیں تو جو لوگ آپ اپنے تئیں بد نصیب سمجھ رہے ہیں، وہ اس تقسیم کو مصیبت اور پہلی مصیبت کو غنیمت سمجھیں گے۔"

اس کے بعد کا مصنف اسی قولِ حکیم کی تفسیر کریم ہے اور قول نقل ہوا ہے کہ۔ اگر

ہم اپنی مصیبتوں کو آپس میں بدل بھی سکتے، تو پھر ہر شخص اپنی پہلی ہی مصیبت کو اچھا سمجھتا۔

اس میں صرف تین کیرکٹر ہیں۔ سلطانِ افلاک۔ وہم اور صبر و تحمّل۔ تینوں محض نام ہیں۔ بالکل بے جان۔ اور اپنے نام ہی سے حقیقت کا پردہ فاش کر جاتے ہیں۔ پھر بھی یہ ایک تمثیلی مضمون ہے۔ اس لیے کہ اس میں تمثیل کی خصوصیات بھی صاف جھلکتی ہیں۔

"علوم کی بدنصیبی" بھی مولانا آزاد کے سحر طراز قلم کا ایک شاہکار ہے۔ ابتدا میں "تمہید" کے عنوان سے آغازِ مطلب سے قبل کچھ تمہیدی خیالات ہیں، جن کی انشا پردازانہ ابتدا تمثیلی فضا کو ابھرنے نہیں دیتی۔

"تمام صاحب جوہر اور کل اہلِ کمال ہمیشہ سے ان نالائقوں اور غلط نما باکمالوں کے ہاتھ سے نالاں ہو کر ملک کی سفلہ پروری یا قسمت کی یاوری سے ہوائے مراد کے بیلون میں بیٹھتے ہیں اور ترقیوں کے آسمان پر سیر کرتے پھرتے ہیں۔ اس معاملے میں اہلِ علوم سے زیادہ کوئی واجب الرحم نہیں۔"

ان تین جملوں سے مضمون کا خلاصہ ہی نہیں اصل موضوع بھی ذہنوں میں روشن ہو جاتا ہے۔ اور تمثیل جس پوشیدگی کا تقاضا کرتی ہے، اس کو یہ تمہید مجروح کر دیتی ہے۔

اس مضمون میں تمثیلی پیکروں کو مزید جان دار اور آراستہ بنانے کی بہت گنجائش تھی۔ اس میں کردار بھی بہت سے تھے۔ مگر اُن کو مکمل نہ بنایا جاسکا۔ اور اسی نقص کی وجہ سے اس کا تمثیلی تاثر بھرپور پیدا نہ ہو سکا۔ اس کے باوجود یہ ایک اچھا تمثیلی مضمون ہے۔ مقصد کے اعتبار سے کرداروں کی تجسیم اور واقعات کے ارتقا کے لحاظ سے بھی۔ ایک خامی تمہیدی اندازِ مضمون نگاری بھی تھی، مگر مشکل یہ ہے کہ آزاد پہلے انشا پرداز تھے بعد میں کچھ اور۔ یہی وجہ ہے ان کے ایسے مضامین بھی انشا پردازی کے اثرات سے محفوظ نہ رہ سکے۔ پھر بھی یہ ان اچھے مضامین میں سے ہے جن پر تمثیلی رنگ چوکھا ہے۔

"علمیت اور ذکاوت کے مقابلے" بھی تمہید ہی سے شروع ہوتا ہے:۔

"جو لوگ علم و کمال کی مسندیں بچھا کر بیٹھتے ہیں، ان کی مختلف قسمیں ہیں۔

اوّل وہ اشخاص ہیں کہ جس طرح علم کتابی اور درس و تدریس میں طاق ہیں، اسی طرح حسنِ تقریر اور شوخی طبع میں براق ہیں۔ دوسرے وہ کہ ایک دفعہ کتابوں پر عبور کر گزرے ہیں، مگر پھر خالی ہڈیاں سمجھ کر ان کے درپے نہ ہوئے۔ یہ ایجاد و اختراع پر مرتے ہیں۔ کبھی تقریر کرتے ہیں، کبھی تحریر کرتے ہیں، مگر اپنے اپنے موقع پر۔ یہ عالم ہوتا ہے کہ قلم سے موتی برستے ہیں اور منہ سے پھول جھڑتے ہیں۔ تیسرے ایسے بھی ہیں کہ پیٹ کی الماری میں جہان کی کتابیں بھرے بیٹھے ہیں، لیکن تقریر کے میدان میں اور ایجاد کے موقع پر دیکھو تو مٹی کا ڈھیر ہیں۔"

آزاد نے تیسری قسم کو قابلِ اعتنا نہ سمجھا۔ صرف مقدم الذکر دو گروہوں کے مقابلوں کو زور و شور سے پیش کیا ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ آزاد نے اس عنوان کے لیے ایک نوٹ بھی دیا ہے جس نے ان کے دیے ہوئے انگریزی اخذ و استفادہ کے اعتراف کو مبرہن کر دیا ہے۔ آزاد لکھتے ہیں کہ :۔

"انگریزی میں وٹ اور لرننگ (LEARNING) کا مباحثہ تھا۔ میں نے وٹ کے واسطے بہت خیال کیا۔ کوئی لفظ نہ ملا۔ ناچار ذکاوت لکھ دیا۔ اس میں جو لفظی قباحت اور معنوی کوتاہی ہے، سو ظاہر ہے مگر لفظ اتنا برا بھی نہ تھا۔ مجبوراً سب قباحتوں کو برداشت کیا۔ کیوں کہ غرض مطالب کے سمجھانے سے ہے، جو صاحب اس سے بہتر لفظ پائیں تحریر فرمائیں۔ (نیرنگِ خیال، حصۂ اوّل، مرتبہ شمیم انہونوی، ایم۔اے۔ ص ۸۵۔ حاشیہ "علمیت اور ذکاوت کے مقابلے")

اس مضمون میں تمثیلی فضا کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔ جس سے اس مضمون کا تمثیلی رنگ کچھ نمایاں ہوا ہے۔ اخلاقی مقصد بھی ہے۔ بیان بھی قصہ پن لیے ہوئے ہے۔ اس کے علاوہ علم اور ذکاوت کے پیکروں میں بڑی جدّت اور جان بھی ہے۔ اگرچہ یہ کردار اور خصوصاً سلطان آسمانی اور عالمِ بالا کے پاک نہاد مختلف مضمونوں میں آتے رہے ہیں، اس لیے تکرار سے بے لطفی پیدا ہو جاتی ہے اور "علوم کی بدنصیبی"، "انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا" وغیرہ مضامین ایک ہی سلسلے کی کڑی معلوم ہونے لگتے ہیں۔

"نیرنگِ خیال" حصّہ اوّل کا آخری اور شاہکار مضمون جس کی تمام نقادوں نے تعریف کی ہے اور جس کے اقتباسات سے لوگوں نے اپنے مضمونوں کی رونق بڑھائی ہے اور جس میں آزاد کے تصرّفات نے اسے ان کا اپنا مضمون سا بنا دیا ہے "شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار" ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس مضمون میں تاریخ نگاروں اور انشا پردازوں کی شخصیتیں یک جا ہوگئی ہیں اور اس یک جائی نے اس مضمون کو رنگینیٔ عبارت، دل چسپ اور قد آور شخصیتوں کی ہیتوں اور آزاد کے تخیل کی زرخیزی کے ذریعے کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ ڈاکٹر اسلم فرخی نے "محمد حسین آزاد" میں مختلف موقعوں پر اس مضمون کو جی بھر کے سراہا ہے۔ ایک مثال:

"شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار" آزاد کے اسلوب کا نکھار ہے۔ یہاں ان کے اسلوبوں کے جوہر پوری طرح کھلے ہیں۔ فصاحت کی طلسم بندی اور بلاغت کے ایجاز نے اس مضمون کو حیاتِ دوام عطا کی۔ گردشِ ایام کسی نہ کسی حد تک ان کی دوسری تحریروں پر اثر انداز ہوئی ہے، لیکن یہ مضمون زمانے کے مضر اثرات سے محفوظ رہا اور شاید ہمیشہ محفوظ رہے گا۔"(۱)

ساتھ ہی یہ بھی لکھا ہے کہ:-

"اس مضمون کا ابتدائیہ ایڈیسن کے مضمون کا لفظی ترجمہ ہے، لیکن دربار آزاد نے اپنی پسند خاص سے آراستہ کیا ہے۔"(۲)

ظاہر ہے ابتدائیہ، پلاٹ اور بنیادی خیال ہی کی وجہ سے یہ ایڈیسن کے مضمون VISION OF THE TABLE OF FAME سے ماخوذ کہا جاتا ہے، ورنہ آزاد نے جن لوگوں کو خلعتِ دوام عطا کی ہے، وہ ایڈیسن کے یہاں نہیں ہیں(۳)

لیکن آزاد نے اپنی پسند خاص سے جو دربار آراستہ کیا ہے، وہی تمثیل کے نقطہ نظر سے

---

(۱) محمد حسین آزاد۔ جلد دوم۔ ص ۳۷۰

(۲) 〃 〃 〃 ص ۳۶۴

(۳) ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں: "ان (مضامین) سے صرف ایک یعنی "شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار"

(باقی حاشیہ اگلے صفحہ پر)

ان کی غلطی بن گئی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ اصل سے بھی یہی غلطی صادر ہوئی ہے۔ آزاد نے غلطی اس لیے کی ہے کہ وہ تمثیل سے کما حقہ واقف نہ تھے اور اسی ناواقفیت کے سبب وہ پچھلے تمام مضامین میں بھی دخل در معقولات کر کے مضمون کو تمثیل سے زیادہ انشائیہ بناتے رہے اور اس شاہکار مضمون میں بھی تمام ناموں کو ان کے اصل ناموں سے یاد کر کے اور ان کو ان کی تاریخی خصوصیات کے ساتھ آراستہ کر کے اور دربارِ دوام میں جگہ دے کر، اسے تمثیل سے زیادہ انشائیہ بنا دیا ہے۔ یہ کردار نہ تو کسی دوسرے کی نمائندگی کرتے ہیں اور نہ ان میں دو معنی ہی پیدا ہوتے ہیں۔ یہ "نیرنگِ خیال" سے زیادہ دربارِ اکبری قسم کی چیز بن گئے ہیں۔ ان میں پوشیدگی اور ابہام نام کو بھی نہیں۔ یہ ساری تاریخی شخصیتیں ہیں جو اپنے اصل پیکروں میں جلوہ گر ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان سبھوں کو بس ایک جلسے میں اکٹھا کر دیا ہے۔ ان میں نہ حرکت و عمل ہے نہ ارتقا و نمو۔ یہ بے جان پیکر عالم بالا کی ارواح معلوم ہوتے ہیں۔ یہ مضمون ایسا ہے جیسے بعض لوگوں نے عالمِ بالا میں مشاعرہ کرا دیا ہے۔ یا غالب بے چارے کو ترقی پسندوں کی محفل میں صدر نشین کر دیا ہے۔ اس طرح کی چیزیں تخیلی انشائیے تو ہو سکتی ہیں تمثیل نہیں۔ ان میں تمثیل کی کوئی شرط بھی نہیں ملتی۔ اس لیے یہی مضمون جو دوسرے نقطۂ نظر سے شاہکار ہو سکتا ہے، تمثیلی اندازِ نظر سے مہمل ہو کے رہ گیا ہے۔ ابتدا میں اس دربار کے شرکا اور اس کی آراستگی کے اسباب و علل پر روشنی ڈالی ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے دربار آراستہ کرنے کے سلسلے میں کیا روش اختیار کی اور کیوں کی۔ کہتے ہیں کہ :-

> "بقائے دوام دو طرح کی ہے۔ ایک تو وہی جس طرح روح فی الحقیقت مرنے کے بعد رہ جائے گی کہ اس کے لیے فنا نہیں۔ دوسری وہ عالمِ یادگار کی بقا جس کی بدولت لوگ نام کی عمر سے جیتے ہیں اور شہرتِ دوام کی عمر پاتے

بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ :۔ میں انھوں نے اصل سے کچھ انحراف کیا ہے یعنی اصل کے یوربین تاریخی کرداروں کی جگہ پر ایشیائی تاریخی کرداروں کو لا بٹھایا ہے۔ بقیہ حصہ دوسرے ترجموں جیسا ہے۔"

(اے ہسٹری آف اردو لٹریچر ص ۲۸۹)

ہیں۔ حق یہ ہے کہ اچھے سے اچھے اور بڑے سے بڑے کام جن سے ہوئے، یا تو ثوابِ آخرت کے لیے یا دنیا کی ناموری اور شہرت کے لیے ہوئے۔ لیکن اس دربار میں انہی لوگوں کو لاؤں گا جنھوں نے اپنی محنت ہائے عرق فشاں کا صلہ اور عزم ہائے عظیمہ کا ثواب فقط دنیا کی شہرت اور ناموری کو سمجھا، اسی واسطے جو لوگ دین کے بانی اور مذہب کے رہنما تھے، ان کے نام شہرت کی فہرست سے نکال ڈالتا ہوں(۱)۔"

بقائے دوام کا دربار جس میں بقول آزاد سارے مُردے ہی تھے، ایک آزاد زندہ جانا چاہتے تھے، مگر فرشتۂ رحمت کے کہنے سے باز آئے۔ بلاشبہ دربار کی مرقع کشی اور شخصیات کی واقعہ نگاری میں آزاد نے کمال کر دکھایا ہے۔ اس کے بہت سے اجزا ایسے ہیں کہ جو اُردو کی بہترین نثر میں کہیں بھی جگہ پا سکتے ہیں۔ آزاد کے جادو نگار قلم نے ان شخصیات ہی کو نہیں، ان کی خوبیوں اور کمزوریوں کو بھی اس انداز سے بیان کیا ہے کہ ان کے تخیل کی کرشمہ سازی اور ان کی معلومات اور قادر الکلامی پر بے ساختہ واہ نکل جاتی ہے۔ اس کے باوجود سارے نام اصلی ہیں۔ ساری باتیں تاریخی اور حقیقی ہیں، ان میں کوئی کسی کی نمائندگی نہیں کرتا۔ ان میں کسی کے بھی دو متوازی معنی نہیں ہیں اور نہ ان میں کسی طرح کا ابہام یا پوشیدگی ہی ہے۔ اس دربار سے پہلے کے واقعات میں تمثیل کا رنگ کسی قدر ہے، جو انگریزی سے ماخوذ ہے۔ باقی جو دربار آزاد

(۱) حالانکہ آزاد نے سب سے پہلے رام چندر جی کا ذکر کیا ہے۔ اگرچہ راجا کی حیثیت سے کیا ہے، مگر بہرحال وہ مذاہب کے بانیوں ہی کی فہرست میں آتے ہیں۔ آزاد نے لکھا ہے:۔

"جو شخص سب سے آگے بڑھا، معلوم ہوا کوئی راجوں کا راجا مہاراجا ہے۔ چاند کی روشنی چہرے کے گرد ہالہ کیے ہوئے ہے، سر پر سورج کی کرن کا تاج۔ اس کے استقلال کو دیکھ کر لنکا کا کوٹ پانی پانی ہوا جاتا ہے۔ اس کی حق داری جنگل اور پہاڑوں کے حیوانوں کو جاں نثاری میں حاضر کرتی ہے۔ تمام دیوی دیوتا دامنوں کے سائے میں لیے آتے ہیں۔ فرقہ فرقہ کے علما اور مورخ اسے دیکھتے ہی شاہانہ طور سے لینے کو بڑھے اور وہ بھی متانت و انکسار کے ساتھ سب سے پیش آیا۔ معلوم ہوا کہ یہ رام چندر جی ہیں۔" اگرچہ رام چندر جی کو ایک بمان یعنی تخت ہوادار کے ذریعے آسمان پر اڑا دیا ہے۔ مگر دربار میں ان کی آمد بہرحال ہوئی ہے اور یہی ان کے قول کے خلاف ہے۔

کی اپنی پسندِ خاص کا نتیجہ ہے، وہی تمثیل نہیں ہے۔

نیرنگِ خیال کے دوسرے حصّے کا تعارف و تبصرہ

"نیرنگ خیال کے دوسرے حصّے ہیں "جنت الحمقا" "خوش طبعی" "مرقع خوش بیانی" اور "سیر عدم" شامل ہیں۔ جنت الحمقا کے ساتھ ایک تمہید بھی ہے اور آخر میں آغا محمد طاہر کے زورِ قلم کا نتیجہ "بقائے دوام" ہے، جس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ جنت الحمقا کی تمہید کو بعض لوگوں نے "نیرنگِ خیال" کے دوسرے حصّے کی تمہید سمجھ لیا ہے، حالانکہ یہ صحیح نہیں ہے۔ تمہید میں آزاد نے خیال ظاہر کیا ہے کہ اس دنیا میں بہت سے لوگ ہیں جو غلط کام کرتے ہیں۔ دغل فصل سے کچھ دولت کچھ نام کما لیتے ہیں اور اس پر فخر کرتے ہیں۔

دوسرا مضمون "خوش طبعی" ہے۔ خوش طبعی کو آزاد نے استعاروں کے شجرے کے طور پر پیش کیا ہے۔ وہ یہاں سے شروع کرتے ہیں کہ خوش طبعی کے خاندان کا بانی مبانی سچ ہے۔ اس گھرانے میں ایک مردِ معقول حسن ادب تھا۔ اس کے حسن بیان نام کا بیٹا ہوا۔ اس کی شادی خندہ جبیں سے ہوئی اور اسی کے پیٹ سے میاں خوش طبعی پیدا ہوئے۔ گویا خوش طبعی پورے خاندان کا نچوڑ تھے۔ سنجیدگی، معقولیت، رنگینی اور مزاح ان کے خمیر میں تھا۔ کبھی شیخ الاسلام نظر آتے تو کبھی مسخرے۔ ان کے پڑوس میں ایک جعل ساز بھی تھا۔ اس نے بھی اپنا نام خوش طبعی رکھ لیا۔ بہت سے لوگ اسی کو اصل قائم مقام سمجھتے۔ آزاد کہتے ہیں کہ اب ایسی شناخت بتانی چاہیے کہ لوگ غلط فہمی میں مبتلا نہ ہوں۔ یعنی کون کس خاندان سے ہے، واضح ہو جائے۔ اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ جعل ساز بہروپیا دراصل وہ ہے کہ اس کے قہقہے جب کسی محفل میں سنائی دیں تو معقول لوگ خاموش بیٹھے رہیں۔

پھر کہتے ہیں کہ وہ بہروپیا جعلساز دراصل جھوٹ کی اولاد ہے اور جھوٹ حقیقت میں زٹل کا باپ تھا۔ زٹل سے ایک بیٹا پیدا ہوا، اس کا نام سڑی مستان تھا۔ اسی طرح حماقت ایک پھوہڑ عورت تھی۔ جس کی ایک لڑکی تھی جسے لوگ مسخرن دلوائی کہتے تھے۔ اسی سے سڑی مستان

نے شادی کی اور ان دونوں سے ایک طرفہ معجون بچّہ پیدا ہوا جو وہی بہروپیا اور بھانڈ تھا۔
بقولِ آزاد :۔

"بعض اشخاص کو بعض اوقات اس کے کلام میں بھی خوش طبعی یا خوش بیانی کی بُو آتی ہے، مگر وہ حقیقت میں ظرافتِ بداصل ہے۔"

ان دونوں کا نسب نامہ حسبِ ذیل ہے :۔

جھوٹ
زٹل
سٹری مستان + بیوی مسخری دیوانی
ظرافت بداصل | یا نقلی یعنی بہروپیا

سچ
حسنِ ادب
حسن بیان
خوش طبعی + بیوی خندہ جبیں
ظرافت اصلی | یا خوش طبعی

اس کے بعد آزاد کہتے ہیں کہ میں اس استعارہ کو اور تفصیل دیتا خصوصاً ظرافت بداصل کے لڑکے لڑکیوں کا حال بیان کرتا مگر اس کے حسد کی آگ بھڑک اُٹھے گی، اس لیے جی نہیں چاہتا، پھر بھی اتنا ضرور کیا ہے کہ ظرافتِ اصلی اور ظرافتِ نقلی میں اتنا ہی فرق ہے جتنا آدمی اور بندر میں۔ اس کے بعد ظرافت بداصل کی اور برائیاں بیان کی ہیں۔ آخر میں کہا کہ :۔

"اس کا تمسخر ہمیشہ ذاتی ہوتا ہے۔ یعنی کسی صاحبِ معاملہ یا صاحبِ تصنیف کی ذات سے منسوب ہوتا ہے نہ کہ فقط اس کی بُرائی یا تصنیف سے۔"

ظاہر ہے اس سے وہ کیا کہنا چاہتے تھے، صاف معلوم ہو جاتا ہے۔ نصیحت اچھی ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ اس شجرے نے تمثیل کو پھلنے پھولنے نہیں دیا اور مضمون محض خوش طبعی کی تعریف ہو کر رہ گیا ہے۔

تیسرا مضمون "نکتہ چینی" ہے۔ آزاد اس میں تنقید اور نقاد کے ضمن میں اپنا نقطۂ نظر پیش کرتے ہیں۔ وہ نقادوں سے بیزار اور خفا معلوم ہوتے ہیں اور اس قبیل سے نظر آتے ہیں جو نقاد کو وہ مکھی کہتے ہیں جو گھوڑے کو ہل چلانے سے روکتی ہے۔ داستان شروع کرنے سے پہلے آزاد نے نقاد کی تعریف کی ہے۔ ان کے خیال میں "نکتہ چینی" میں ایک انداز برتنا چاہیے جس سے ان کے (قارئین کے) دلوں میں اپنے رہنما یعنی مصنف کا انس اور اس کے کلام کا اشتیاق پیدا ہو۔"

ظاہر ہے آزاد کے عہد میں تنقید تاریخ اور سوانح کا کم و بیش یہی معیار تھا۔ اس لیے تنقید کے اس معیار پر ہمیں حیرت نہیں ہونی چاہیے۔ ویسے عیب چینی اور خوردہ گیری نہ پہلے تنقید تھی اور نہ اب ہے۔ آزاد نے اس اندازِ نظر پر نکتہ چینی کی ہے، اور از راہ تمسخر مصنفوں اور شاعروں کو مشورہ دیا ہے کہ جو لوگ تصنیف کا ارادہ کریں، انھیں ابتدا میں اتنا ضرور چاہیے کہ جو لوگ نکتہ چینی کے خطاب و القاب سے شہرہ آفاق بننا چاہتے ہیں، ان کی خدمت میں ایک سفارش کا بندوبست کریں" اور اس کے بعد نقاد کو گویا کالا ناگ، بھونکتا کتا اور زہریلا سانپ بنایا ہے کہ جو راگ، ہڈی اور دودھ سے پرچ جاتا ہے۔ "پس یقین ہے کہ اس قسم کے طریقوں سے وہ بھی بند ہو جائیں گے۔ چند اشخاص کے باب میں میں نے سنا ہے کہ بعض تو ایک گلاس شراب اور سیخ کباب پر راضی ہو گئے اور بعض ان میں سے خوشامد کے راگوں کی چار تانیں سن کر قابو میں آ گئے۔"

یہ طنز و استہزا بلا لحاظ مستثنیات کسی طرح بھی روا نہیں۔ آزاد کے منھ سے یہ اور بھی اچھا نہیں لگتا۔ اسی خیال کو آزاد نے تمثیلی داستان کے روپ میں پیش کیا ہے۔

اس حصے کا چوتھا مضمون "مرقع خوش بیانی" ہے جس میں اصلی اور نقلی فصاحت کی جنگ دکھائی گئی ہے۔ خوش بیانی کا یہ مرقع بھی عالم خواب ہی کی سحر کا مرہون منت ہے۔

پانچواں اور آخری مضمون "سیرِ عدم" ہے، جسے ذیلی عنوان کے تحت مسافرانِ عدم کے پسماندوں کی سرگزشت کہا گیا ہے۔ یہ تمثیل بھی خواب ہی کے بطنِ رنگارنگ سے ظہور میں آئی۔ اس میں مرنے والوں کے پسماندگان کو صبر اور تسلی کا سبق دیا گیا ہے۔

تمثیل خاصی بے مزہ ہے، مگر آزاد نے بہرحال اسے خوش گوار بنانے کی سعی کی ہے۔ اس مضمون

کے ساتھ بقول طاہر صاحب "آزاد کا جلسۂ خیال" ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد ایک مضمون بقائے دوام آغا محمد طاہر صاحب نبیرہ آزاد کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے اور وہ مشاہیر جو آزاد کے دربار میں جگہ نہ پا سکے تھے اس میں جگہ پا گئے ہیں۔ زیادہ تر وہ محروم تھے جو آزاد کے ہم عصر تھے اور جن کو آزاد نے دربارِ دوام کی شہرت عام سے محروم رکھا تھا، مگر ان کے نبیرے نے ان کو کرسیٔ دوام پر بٹھا کر اپنی عاقبت سنوار لی۔ آزاد ہی کا دربار دوام کونسی تمثیل تھا کہ یہ ہوتا۔ اس کے علاوہ یہ آزاد سے متعلق بھی نہیں جس کا گزشتہ اوراق میں ذکر ہو چکا ہے۔ اس لیے اس پر یہاں اظہار رائے مناسب نہیں۔

نیرنگِ خیال کا تمثیلی جائزہ

پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے آزاد کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

"اگر امیر خسرو نے اردو کا پہلا شعر موزوں کیا، اگر ولی نے اردو دیوان نظم کا مرتب کیا، اگر بیجو باورے نے پہلا دھرپد ہندی بولوں میں باندھا، اگر رودکی نے پہلا شعر فارسی کا کہا تو حضرت آزاد نے پہلی نظم نئی طرز کی موزوں فرمائی (۱)۔"

بلاشبہ اس دعوے میں تحقیق سے زیادہ جذبات کو دخل ہے۔ اس کے باوجود اردو شعر و ادب میں آزاد کی شخصیت کافی بھاری بھرکم، قد آور اور بارعب ہے۔ انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اپنے سحر نگار قلم کے گل بوٹے کھلائے ہیں، ان کا رنگ اور مہک آج بھی جاں بخش اور روح افزا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ ان کی اولیات میں سے ہیں۔ اردو زبان کی تاریخ و ارتقا پر انھوں نے سب سے پہلے غور فرما کی۔ اردو انشا پردازی میں ان سے بڑھ کر کوئی نہیں۔ ایک طرح سے اردو جدید نظم کی ابتدا بھی انہی سے ہوئی۔ انھوں نے اردو میں تاریخ نگاری، سوانح نویسی کو بھی چمکایا۔ بچوں کا ادب بھی انہی کا مرہون منت ہے۔ قصص بھی ان سے منسوب ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ تمثیل نگاری کو مقبول بنانے میں ان کو اولیت حاصل ہے۔ اگرچہ تمثیل نگاری میں وہ پہلے شخص نہیں۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ وہ تمثیل نگاری سے جو اپنا طرز خاص رکھتے تھے اور ایسے صرف مضامین ہی محدود سمجھے جاتے تھے اگر چہ ان کی کچھ نظموں میں تمثیل نگاری کے اثرات ملتے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے تمثیلی مضامین انگریزی کا چربہ ہیں اور یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے تمثیل نقائص سے پاک نہیں۔ اس کے باوجود

---

(۱) منشورات [illegible]

"نیرنگِ خیال" کے مضامین جن کے حسن میں آج بھی چمک ہے، اب تک کسی سے مرتب نہ ہو سکے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے۔ اس کی وجہ ان کا تمثیلی اندازِ بیان ہی نہیں آزاد کے خامہ سحر نگار کی کرشمہ سازیاں بھی ہیں۔ رنگینیِ عبارت اور لفظوں کے حسن کے وہ نقش و نگار ہیں جن میں قاری کھو کے رہ جاتا ہے۔ ان کی انشا پردازانہ صناعی کا وہ جلال ہے، جو دلوں کو متاثر کرتا ہے اور ان کے اسلوب بیان کا وہ مصورانہ حُسن ہے جس کا جمال آنکھوں کو طراوت بخشتا ہے۔ ان کے اندازِ تحریر کے جادو کے سبھی قائل ہیں۔ حالی اور شبلی سے لے کر مہدی افادی تک۔ اور مہدی افادی سے چل کر آج تک ان کے اسلوبِ بیان کے حسن پر حرف رکھنے کی کسی کو ہمت نہ ہوئی۔ زبان و بیان کی یہ عبقریت بلاشبہ آزاد کے حصے میں آئی، لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ نیرنگ خیال کے مضامین مجموعی حیثیت سے تو تمثیلی کہے جا سکتے ہیں، ان کے تفصیلی تجزیے میں ان کی یہ حیثیت مجروح ہو جاتی ہے۔ اس میں بھی شک نہیں کہ آزاد کے یہ مضامین انگریزی مضامین سے ماخوذ ہیں، اس لیے ان مضامین کے نقائص کی بالکلیہ ذمہ داری ان پر عائد نہیں ہوتی۔ اور بقول ڈاکٹر اسلم فرخی :-

"یہ خامی آزاد کی نہیں، اصل مضمون نگاروں کی ہے۔ آزاد کا قصور صرف انتخاب کا ہے۔ وہ تمثیل کی صرف اسی شق سے واقف تھے۔" (۱)

لیکن اس کے باوجود خود ڈاکٹر اسلم فرخی تسلیم کرتے ہیں کہ :-

"آزاد نے کہیں کہیں اصل کا مفہوم اپنے انداز سے بیان کیا ہے اور کہیں اصل کو اس کی تمام تر لطافتوں کے ساتھ منتقل کرنے کی سعیِ بلیغ کی ہے۔" (۲)

اس کے علاوہ ہر مضمون لفظ بہ لفظ ترجمہ نہیں۔ کہیں کہیں آزاد ترجمہ بھی ہے اور کہیں آزاد نے پیوند کاری کی ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان سارے مضامین کو آزاد نے اردو میں اس طرح ڈھالا ہے کہ وہ ترجمہ و تلخیص سے بڑھ کر تخلیق و تفصیل کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔

---

(۱) "محمد حسین آزاد" جلد دوم۔ ص ۳۷۱

(۲) " " ۔ ص ۳۵۷

اگر وہ تمثیل کے ایک ہی رُخ اور ایک ہی شق سے واقف تھے تو یہ ان کے علم و فضل کے لیے مایۂ عبرت ہی ہے، باعث افتخار نہیں۔ اور پھر انھیں داستانی تمثیلوں سے تو ضرور ہی واقف ہونا چاہیے تھا۔ اگر وہ "جوہر عقل" اور "خطِ تقدیر" سے واقف نہیں تھے، "سب رس" سے بھی لاعلم تھے، تو بقول ڈاکٹر گیان چند جین :-

"اچنبھے کی بات یہ ہے کہ وہ گلزار سرور، سے بھی متعارف نہیں، جو غدر سے بعد کی تصنیف ہے اور جس پر غالب نے تقریظ لکھی۔" (۱)

ان امور کے پیشِ نظر "نیرنگِ خیال" کے نقائص کی خاصی ذمہ داری مولانا آزاد کے بھی سر جاتی ہے "نیرنگِ خیال" کی ایک خامی، جس کا کم و بیش سبھی نقادوں نے ذکر کیا ہے اور جس کو سب سے پہلے مولانا حامد حسن قادری نے "داستان تاریخِ اردو" میں بیان کیا کہ :-

"صرف اتنی کمی نظر آتی ہے کہ آزاد نے رمز و تمثیل کی صرف ایک شکل پسند کی ہے اور ہر جگہ اسی سے کام لیا ہے۔ یعنی اشیاے بے جان اور قواٰ و اخلاق انسانی کو مجسّم کر کے اپنے فسانوں کے اشخاص و کردار پیدا کیے ہیں۔ ہر جگہ ایمان، دل، عقل، نفس، انصاف، ظلم وغیرہ چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور ان کو بار بار دیکھ کر جی اُکتا جاتا ہے۔" (۲)

اس سلسلے میں یہی بات کہی جا سکتی ہے کہ مولانا آزاد کے انتخاب کا قصور تھا تمثیل کا نہیں۔ اور حقیقتاً یہ خامی بھی نہیں۔ اس لیے کہ تمثیل میں بے جان اور مجرد اشیا مجسّم ہو کر چلتے پھرتے نظر آنے ہی چاہئیں۔ دراصل خامی یہ ہے کہ ان میں تمثیل کی فضا نہیں اُبھرتی۔ اور کردار زبان حاصل کر لینے کے باوجود بے جان معلوم ہوتے ہیں۔

ان کی سب سے بڑی کمزوری خواب کا مرہونِ منت ہونا ہے۔ نیرنگِ خیال کے آدھے سے زیادہ مضامین خواب و خیال ہی کی باتیں ہیں۔ خواب تمثیل کے لیے زیادہ مفید نہیں ہوتا۔ یہ تاثر بھی

---

(۱) "تحریریں"، ص ۲۸۵

(۲) داستانِ تاریخِ اردو۔ بار سوم (۱۹۶۶ء) ص ۲۱۴

پیچھا نہیں چھوڑتا کہ ہے تو یہ خواب ہی کی بات ۔ اس سے حقیقت کو کیا تعلق ۔ اچھی تمثیل خواب نہیں، حالتِ بیداری کی حالت لیے ہوئے ہوتی ہے اور یہ احساس دِلاتی ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے، وہ حقیقت ہے۔ خواہ اس کے حقیقی معنی مُراد لیں یا مجازی ۔ ہم اس کو اسی دنیا کی کارستانی سمجھتے ہیں "نیرنگِ خیال" کے مضمون 'گلشنِ اُمید کی بہار'، سیرِ زندگی، انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا، شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار، جنت الحمقا، مرقعِ خوش بیانی اور 'سیرِ عدم' جیسے مضامین حالتِ خواب میں بیان ہوئے ہیں اور اسی لیے مجہول ہو کر رہ گئے ہیں ۔ اگرچہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مغربی تمثیلوں میں DREAM ALLEGORY کے نام سے بھی تمثیل کی ایک قسم مروّج رہی ہے اور بعض شاہکار تمثیلیں، مثلاً PILGRIMS PROGRESS وغیرہ بھی خواب ہی کی ممنونِ احسان ہیں، لیکن ان کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ وہ خواب سے بڑھ کر حقیقت کی چیز معلوم ہوتی ہیں ۔ جانسن اور ایڈیسن کے بیشتر مضامین خواب سے متعلق ہیں، جن سے متاثر ہو کر آزاد نے نیرنگِ خیال میں وہی رنگ اختیار کیا لیکن داستانی تمثیلوں میں خواب کا تاثر ایک جملے کے بعد محو ہو جاتا ہے کہ ۔ بیٹھے بیٹھے مجھے نیند نے آدبوچا تو میں نے اپنے آپ کو فلاں علاقے میں پایا ۔ یہ زیادہ سے زیادہ ایک اطلاع ہوتی ہے ۔ قاری اس کے بعد داستان کے پیچ و خم میں اس قدر محو ہو جاتا ہے کہ وہ اس اطلاع کو بھول جاتا ہے، لیکن ایڈیسن اور جانسن نے اور ان کے توسط سے آزاد نے اپنے تمثیلی مضامین میں جو پیرایہ اختیار کیا ہے وہ آخر تک اس خیال کا پیچھا نہیں چھوڑتا کہ یہ سب کچھ خواب ہی کی باتیں ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ ان مضامین کی تمثیلی فضا نہیں اُبھر پاتی اور اس طرح تمثیل ناقص ہو کے رہ جاتی ہے ۔ اردو کی داستانی تمثیلیں اپنی تمثیلی فضا کے سبب عموماً کامیاب رہی ہیں ۔ مثلاً :-

" سب رس "گلزارِ سرور" اور " جنگِ عشق" وغیرہ ۔ ان میں کہیں خواب کا ذکر نہیں، یہ سب تمثیلیں عموماً مشرق ہی کی پیداوار ہیں، مگر مغرب کے زیرِ اثر خصوصاً تمثیلی مضامین اس لیے زیادہ کامیاب نہیں ہو سکے کہ ان کا مقصد اور انشا پردازی کا رنگ اتنا غالب تھا کہ تمثیلی رنگ اُبھر نہ سکا اور خواب کی شیریں ادائی حقیقت کی سادگی کو لے ڈوبی ۔

دوسری چیز ان میں پوشیدگی اور ابہام کی کمی ہے ۔ تمثیل کے لیے ابہام مستحسن ہے، مگر ان مضامین کے زیادہ تر کردار اپنی شخصیت کی چغلی کھا جاتے ہیں ۔ مضمون کا مقصد نمایاں ہو جاتا

ہے اور یہ سوال ذہن کو کریدتا رہتا ہے کہ آخر ان استعاروں کی کیا ضرورت تھی۔ زیادہ تر صفات اور مجرد یا بے جان اشیا محض بولنے کی وجہ سے "گویا" کہلاتی ہیں۔ ان کی تجسیم اور ان کا تشخص کہیں نظر نہیں آتا۔ ظاہر ہے محض طویل استعارے تمثیل کا بدل نہیں ہو سکتے۔ ان لفظوں کے معنی بھی ابھرے ہیں۔ جب تک ان میں دو یا کئی معنی پیدا نہ ہوں، تمثیل کا عمل مکمل نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یہ محض نام ہی رہ جاتے ہیں۔ ان میں پیکریت کا احساس نہیں ہوتا اور اسی لیے تمثیل میں نقص پیدا ہو جاتا ہے۔

زیادہ تر مضامین ایسے ہیں جن میں "تمثیلیت" ابتدا ہی سے ملنی چاہیے، مگر ان کی ابتدا تمہید یا 'چہرہ' سے ہوتی ہے اور تمثیلی فضا کا جو تاثر پیدا ہونا چاہیے تھا، پیدا نہیں ہوتا۔ ان تمہیدوں کی وجہ سے تمثیل کی پوشیدگی بھی بے لباس ہو جاتی ہے اور اس کے سارے خدوخال عریاں ہو کر زبانِ حال سے شکوہ سنج ہو جاتے ہیں۔

'آغازِ آفرینش میں باغِ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہو گیا' 'سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ'، 'گلشنِ امید کی بہار'، 'سیرِ زندگی'، 'علوم کی بدنصیبی'، 'علمیت اور ذکاوت کے مقابلے'، 'شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار'، 'جنت الحمقا'، 'نکتہ چینی' اور 'سیرِ عدم'، سبھی میں طویل اور مختصر تمہیدیں پائی جاتی ہیں جو تمثیل کی فضا کی راہ میں روڑے بن جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ کئی ایک مضمونوں میں آزاد بہت سے الفاظ اور پیکروں کی تعریف بھی کرتے جاتے ہیں۔ یعنی اس طرح بھی اس کے ابہام کو طشت از بام کر دیتے ہیں۔ متعدد مضمونوں میں تفصیلی ذیلی عنوانات لگائے ہیں جو آنے والے سارے واقعات منکشف کر دیتے ہیں۔ خصوصاً 'آغازِ آفرینش' والے مضمون میں علوم کی بدنصیبی اور علمیت و ذکاوت کے مقابلے میں، ذیلی عنوانات اچھے خاصے بے محل ہیں۔ ان سے بھی تمثیل کا وقار مجروح ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ کم و بیش سبھی مضامین میں خود حضرت آزاد کی موجودگی تمثیل کے دلِ نازک پر گراں گزرتی ہے۔ مصنف ہر جگہ کسی نہ کسی طرح موجود رہتا ہے اور دخل در معقولات کرتا جاتا ہے۔ جس پیکر کو چاہتا ہے کمزور کر دیتا ہے، جس کو چاہتا ہے توانا کر دیتا ہے اور جس کو جہاں چاہتا ہے اٹھا کر رکھتا جاتا ہے۔ کرداروں کے آزادانہ نشو و نما میں یہ بہت بڑی رکاوٹ ہے۔ اس سے مضمون کی بیانیہ شکل یا اس کا افسانوی انداز مجروح

ہوجاتا ہے۔ ظاہر ہے اس سے تمثیل کو رنگ و رُوپ عطا کرنے میں سخت دشواری پیش آتی ہے۔ اور جو جائز نہیں قرار دی جاسکتی۔ اور سب سے آخر میں یہ کہ آزاد کا خامہ سحر کار تمام مضامین میں اپنے غلبہ و استیلا سے نئے نئے گُل بُوٹے تو اُبھار سکتا ہے، تمثیل کے نقش مبہم کو اُبھرنے نہیں دیتا۔ آزاد پہلے انشا پرداز تھے اور بعد میں کچھ اور۔ انھوں نے انشا پردازی کے بل بُوتے پر تمثیل نگاری کے تیکھے خد و خال اُبھارنے چاہے لیکن وہ دُھندلا کے رہ گئے۔ آزاد کی انشا پردازی تمثیل پر غالب آگئی اور یہی حسن داغ بن گیا۔ اور بقول ڈاکٹر گیان چند:

"رعنائی گفتار اس طرح دادطلب ہے کہ اس کے پیچھے دیکھنے کی کسی کو فرصت ہی نہیں۔" (۱)

---

(۱) تحریریں۔ ص ۲۸۷

آٹھواں باب

تمثیل نگاری آزاد کے بعد

تمثیل نگاری میں اوّلیت کا سہرا آزاد کے سر بندھے یا نہ بندھے لیکن یہ حقیقت ہے کہ آزاد کے "نیرنگِ خیال" نے بعد کے بہت سے نثر نگاروں کو متاثر کر کے اس انداز کا غلغلہ بلند کر دیا۔ لوگوں نے ان کے لب ولہجے، خدوخال اور اسلوب و آہنگ سبھی میں ان کی پیروی کو چشم بصیرت کے لیے سُرمہ افتخار سمجھا۔ ظاہر ہے آزاد کی سی عبقری شخصیت کی شمع روشن کے آگے کسی کا چراغِ انفرادیت کیا جلتا اور آزاد نے جن نقائص کے ساتھ تمثیل نگاری کی تھی اس کی اصلاح کی کسی کو توفیق کیا ہوتی۔ البتہ نقل کرنے کی بہتوں نے کوشش کی اور بعض اس میں کامیاب بھی رہے۔ "موجودہ تعلیم و تربیت کی شبیہہ" اس سلسلے کی کامیاب پیروی کہی جاسکتی ہے لیکن اس حقیقت کے باوجود کہ آزاد کی تمثیل نگاری سے پہلے اس انداز کا خاصا چرچا ہی نہیں، اس کو قبول عام بھی نصیب تھا۔ آزاد کی تمثیل نگاری نے اس وقت جو شگفتہ، رنگین اور ارفع و اعلیٰ معیار پیش کیا، اس سے اوپر اُٹھنے کی تو کجا، اس کی برابری کی بھی کوئی سعی مشکور نہ کر سکا۔

بیسویں صدی کی آخری تین دہائیوں میں تمثیلی مکالموں کے ذریعے مسائل کی افہام و تفہیم کا جو زور و شور رہا وہ کم و بیش "نیرنگِ خیال" ہی کی کرشمہ سازیوں کا مرہونِ منت ہے۔ بہت سے مضامین نثر و نظم میں ہیں جن پر "نیرنگ خیال" کا عکسِ جمیل صاف نظر آتا ہے۔ آزاد نے

بے جان اور مجرد اشیا کو مجسّم کر کے قوتِ گویائی عطا کرنے کی جو مہم شروع کی تھی، وہ ایک مدت تک جاری رہی اور تجسیم اشیا کے ذریعے زبان و بیان تک کے مسائل کو پیش کرنے کی سعی کی جاتی رہی۔ یہاں تک کہ حالات و انقلاباتِ زمانہ نے تمثیل کو ہٹا کر علامت کو قبول عام کی سند افتخار عطا کر دی اور تشبیہہ و تمثیل سے زبان و بیان کا جو سفر شروع ہوا تھا، علامت اور اشاریت پر آ کر ختم ہوا۔

طلب صادق، فسانۂ ہفت چمن اور ایک دلچسپ مکالمہ

مختلف مسائل کو تمثیلی انداز سے بیان کرنے کے سلسلے میں حاجی محمد خاں رئیس سورجہ کی ایک کتاب "طلبِ صادق" ہے جو مطبع خادم الاسلام دہلی سے ۱۸۹۶ء میں چھپی اور جس میں شاہزادہ سلیم کی فلسفیانہ جستجوئے "الوہیت رب العالمین" اور منازلِ دنیا کا گوناگوں تجربہ واقعاتی رنگ میں بیان ہوا ہے اور دوسری کتاب "فسانۂ ہفتِ چمن" ہے جس کے مصنف بابو رنجیت سنگھ ہیں، جسے ۱۹۰۲ء میں چمن بک ڈپو دہلی نے چھاپا ہے۔(۱)

اس کے علاوہ صاحبزادہ احمد خاں بی۔ اے کینٹب۔ بیرسٹرایٹ لا علی گڑھ کی کتاب "ایک دلچسپ مکالمہ" مجوزہ مسلم یونیورسٹی بھی ہے۔ سو صفحات کی اس کتاب میں مصنف نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے متعلق دو رجحانات کو جوش محمد خاں صاحب اور متین اللہ خاں صاحب دو مسافر بزرگوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ یعنی ایک رجحان وہ جو انتہا پسندانہ تھا اور دوسرا وہ جو معتدل تھا۔ دونوں کو دو اصحاب کے ذریعے مجسّم کر کے پیش کیا گیا ہے۔ انداز مکالماتی ہے۔ بحث یہ تھی کہ علی گڑھ محمڈن کالج کو یونیورسٹی بنایا جائے یا نہ بنایا جائے۔ اور یہ کہ باہر کے کالجوں کے الحاق کا اختیار اور گورنمنٹ سے چارٹر لینے یا نہ لینے کا حق اس کو ہو یا نہ ہو۔ مصنف نے اپنا موقف

---

(۱) یہ دونوں کتابیں اور اس کے علاوہ سید غلام حیدر خاں کی فسانۂ معقول مطبوعہ ۱۸۷۳ء اور کنز الفوائد مصنفہ سید آفتاب احمد۔ جس کا ذکر اس سے پہلے کے باب میں ہو چکا ہے۔ مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ کی ملکیت ہیں مجھے دیکھنے کو ملیں۔

متین اللہ صاحب کے پردے میں پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی ان دونوں کرداروں کے بس پردہ صرف یونیورسٹی ہی نہیں، بلکہ مسلمانوں سے متعلق اس وقت کے تمام مسائل میں انتہا پسند اور اعتدال پسند گروہوں کے اختلاف و اشتراک کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن بنیادی طور پر موضوع مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ہی ہے، مصنف کے اپنے الفاظ ہیں :-

"آج کل پبلک میں مسلم یونیورسٹی کے مسئلے پر جس قسم کی اور جس طرح پر بحث ہو رہی ہے اس لحاظ سے نہایت ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مجوزہ مسلم یونیورسٹی سے جو مراد اور غرض ہے اس کو اختصار کے ساتھ بیان کیا جائے اور یہ بتایا جائے کہ اس کا ہم کو کس قدر اور کس قسم کی ضرورت ہے۔ چوں کہ اس قسم کے مباحثوں میں مکالمے کا طرزِ بیان زیادہ صاف اور واضح ہوتا ہے اس لیے اس مسئلے کے متعلق اپنے خیالات کو میں اسی طرز میں ادا کرنا چاہتا ہوں"۔

پیرایۂ بیان مصنف کے کہنے کے مطابق مکالماتی ہے۔ زبان صاف ستھری ہے مگر ادبی چاشنی سے محروم ہے۔ ان دو کرداروں کے علاوہ اور کوئی کردار نہیں۔ کہیں کہیں بحث بے مزہ اور سپاٹ ہے اور منطقی طرزِ استدلال کو خشک بنا دیا ہے۔ نہ تو دلچسپی ہی کا کوئی سامان ہے اور نہ افسانویت ہی۔ صرف دو رجحانوں یا خیالوں کو متشکل کر دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے یہ تمثیل تو نہیں ہے، البتہ تمثیل کے اثرات کی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔ اور یہ بھی سمجھ میں آتا ہے کہ اس طرح مسائل کی تفہیم کو آسان سمجھ کر پیش کیا جاتا ہے۔ کتاب میں سنِ طباعت درج نہیں ہے۔ غالباً ۱۹۱۱ء یا ۱۹۱۲ء کے آس پاس چھپی ہے(۱)۔ اور اس طرح کی دوسری کتابیں جن کا اوپر ذکر ہوا، حقیقتاً تمثیلی نہیں ہیں لیکن کچھ پر آزاد کے "نیرنگ خیال" کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔

---

(۱) ایک دلچسپ مکالمہ۔ متعلق مجوزہ مسلم یونیورسٹی۔ مصنفہ صاحبزادہ آفتاب احمد خاں صاحب بی۔ اے کنٹب۔ بیرسٹرایٹ لا علی گڑھ۔ مطبوعہ مطبع احمدی علی گڑھ

مملوکہ مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ

موجودہ تعلیم وتربیت کی تشبیہہ

"نیرنگِ خیال" کے مضامین کی کامیاب پیروی محسن الملک نے اپنے مضمون "موجودہ تعلیم وتربیت کی تشبیہہ" میں کی اور تعلیم وتربیت کی کامیاب تمثیل پیش کی ہے۔ فرماتے ہیں:۔

"ایک روز خیال نے مجھے عالمِ مثال تک پہنچایا اور اس طلسم کدہ کو جہاں سب چیزوں کی شبیہہ اور تمام حالتوں کی تصویر مصوّرِ قدرت نے کھینچ رکھی ہے' دکھایا۔ درحقیقت اسے میں نے ویساہی پایا جیساکہ سُنا تھا۔ بلاشبہہ وہ ہماری حالتوں کا آئینہ اور ہمارے خیالوں کی تصویر کا مرقّع ہے۔"

یعنی پہلے وہ اس طلسم خانے کے مغرب جانب پہنچے تو ایک چار دیواری ملی جو خیال سے بھی زیادہ بلند اور حوصلے سے بھی زیادہ وسیع اور ہمّت سے بھی زیادہ مضبوط تھی۔ اس میں کوئی دروازہ نہیں تھا' سوائے ایک نہر کے جو دیوار کے نیچے سے اندر جاتی تھی اور ایک بلندی پر چشمہ بھی تھا جس سے نہر میں پانی گرتا تھا' وہاں ایک رہنما ملا جس کا نام خرد تھا' اس نے اندر کی صورتِ حال بتائی اور اس کے باغ کی تعریف کی۔ اندر جانے کے لیے اس رہنما کی پانچ برس تک خدمت کرنی پڑی تو دروازے کا نشان ملا۔ دروازہ نہایت شاندار تھا۔ اندر پہنچے تو باغ کی شادابی نے دل موہ لیا۔ لیکن یہ سیر خاص مدّت تک رہی کئی برس بعد چند کیاریاں ہی دیکھ پائیں مگر جو دیکھا آنکھیں کھل گئیں۔ مدّت تک اسی باغ میں رہنے کے بعد تنہائی سے گھبراکر بالآخر بھاگ نکلے۔ برسوں اس باغ سے نکل کر کسی رفیق تنہائی کی تلاش رہی مگر کوئی نہ ملا۔ آخر بعد چند سال کے مشرق کی طرف بھی ایک چار دیواری نظر آئی جس کی صورت بھی وہی تھی اور ویسی ہی نہر اور چشمہ تھا' مگر دروازہ کھلا ہوا' نہر شکستہ اور باغ ویران نظر آیا۔ یہاں دروازے میں نہ کوئی رفعت تھی اور نہ کیاریوں میں شادابی۔ چشمہ بھی مَیلا تھا۔ پانی کی صورت بھی بدلی تھی۔ باغ کے اندر چمن کے نشانات تو تھے' مگر چمن کی حالت غیر ہو رہی تھی مصنّف کے الفاظ میں:۔

"نسیم کے بدلے صرصر کی تندی پریشان کرتی تھی۔ بلبلوں کی جگہ زاغ وزغن کا

شور ہو رہا تھا۔"

پھرتے پھراتے کیا دیکھا کہ چند خوب صورت نوجوان آئے اور اس نہر میں غوطے لگانے لگے۔ جب وہ نہا دھو کر نکلے تو ان کے چہرے ہی بدلے ہوئے تھے اور ہر ایک کے دو سینگ نکل آئے تھے۔ وہ نہر سے نکلتے ہی ایک دوسرے پر حملہ کرنے لگے۔ یہاں تک کہ کسی کی سینگ ٹوٹی کسی کا چہرہ بگڑا۔ اسی طرح لڑتے ہوئے وہ ایک عالی شان مکان کی طرف چلے۔ وہاں ایک نصف وحشی، نصف انسان' جس کا چہرہ آدمی کا اور دُم طاؤس کی، منہ چڑیا کا، پیٹ بیل کا' چال لومڑی کی ایک رنگین کھال اوڑھے ہوئے کبوتر کی طرح غٹر غوں کر رہا ہے۔ جب وہ سب نوجوان اس کے پاس پہنچے تو اس کے آگے گر پڑے۔ اس نے ایک کریہہ آواز سے ان کا حال پوچھا۔ ان لوگوں نے کچھ ایسی زبان میں کہا کہ مصنّف کی سمجھ میں نہ آئے، مگر یہ دیکھا کہ اس وحشی نے کچھ خوش ہو کر کسی کا منہ چوما، کسی کو پیار کیا اور کسی کو مرحبا کہا۔ محسن الملک کہتے ہیں کہ میں یہ معاملہ دیکھ کر حیران رہ گیا۔ اپنے رہنما سے اس کا بھید پوچھا۔

اس نے بتایا کہ اس نہر کے پانی کی تاثیر ہی ایسی ہے جو اس میں زیادہ غوطے لگائے گا' اسی وحشی انسان کی طرح ہو جائے گا۔ اور جو کچھ لڑائی تم نے دیکھی، یہ لڑائی نہ تھی بلکہ ان کا علمی مباحثہ تھا' جس کے لفظ بھی تمھارے پلّے نہ پڑے۔ اس تاثیر کا سبب یہ معلوم ہوا کہ چشمے کے دہانے پر دو چشمے آکر ملے تھے۔ ایک تو سیدھا چلا گیا تھا جو صاف اور پاک تھا۔ دوسرا خم و پیچ سے گیا تھا' جو گندا تھا اور جس میں جا بجا نالے' ندیاں ملتی گئی تھیں اور جو سب بھی میلی اور کثیف تھیں۔ پہلے چشمے کے دہانے پر ایک پتھر کی بڑی چٹان آگئی تھی جس سے صاف پانی نہیں آسکتا تھا' مگر دوسرے کا خوب بہہ رہا تھا۔ ان چشموں کا حال جاننے کے لیے خرد نے تحقیق نامی رفیق کو ساتھ کر دیا۔ مدّت کے بعد معلوم ہوا کہ صاف پانی کے چشمے پر جو چٹان ہے اس کا حال روشن ضمیر نامی شخص جانتا ہے۔ اس نے بتایا کہ تقریباً ایک ہزار سال پہلے یہ باغ بھی کافی تر و تازہ تھا اور جو باغ پہلے دیکھا ہے' اس کی نہروں کا پانی صاف شفاف تھا اور گدلے چشمے کے اوپر پتھر رکھا

ہوا تھا، مگر سرکتے سرکتے وہ اب صاف چشمے کے دہانے پر آگیا ہے اور گندہ پانی خوب بہہ رہا ہے۔ مصنّف نے اس پتھر کو ہٹانا چاہا مگر نہ ہٹا۔ انھوں نے ہمت جیسے شخص کو ساتھ لیا، مگر چند خونخوار وحشی درندوں نے حملہ کر کے اس سے باز رکھا۔ پھر ان کے رہنما نے بتایا کہ اسی طرح تجھ سے پہلے بھی بہت سے لوگ اس پتھر کو ہٹانے کی کوشش کر چکے ہیں، مگر وہ ان کے خوف سے بھاگ کھڑے ہوئے۔ پھر رہنما نے انھیں ایک مشعل دی جس کی روشنی سے یہ اندھے ہو کر بھاگ گئے۔ "یہ بصیرت" کی مشعل تھی۔ مشعل کی وجہ سے وہ درندے قریب نہ آسکے اور وہ پتھر سرکانے لگا۔ وہ تنہا کیسے سرکتا۔ تھک ہار کر مایوس ہو چلے تھے کہ ہمدردی نامی واعظ نے کہا کہ تمھاری مدد کرنے والے کو لے آتا ہوں۔ اس نے اپنے ہی جیسے متعدد آدمیوں کو بھیجنا چاہا، مگر کسی نے اس کی بات نہ سنی۔ آخر استقلال نامی شخص نے ان کا دل بڑھایا اور ایک تدبیر بتائی۔

اس نے بتایا کہ ایمان نامی ایک فقیر ہے، وہ کسی کھودنے والے کو جانتا تھا، جس کا نام اقبال ہے مگر اس فقیر تک پہنچنا مشکل تھا۔ راہ میں ایک لق و دق میدان۔ پھر رسوائی و بدنامی کے سات سمندر بھی طے کرنے ہوتے تھے، جہاں ایک صبر کی ٹوٹی پھوٹی کشتی کے سوا عبور کا کوئی ذریعہ نہ تھا، تب کہیں اس کا دروازہ ملتا۔ پھر اخلاص کی نذر پیش کرنی ہوتی ہے۔ ایسا بھی ہوتا کہ برسوں کی نذر قبول نہ ہوتی۔ اگر یہ سب ہو جائے تو اس فقیر کے ذریعے ہر چیز اپنی اصلی حالت پر لوٹ آئے۔ یہ سب سن کر مصنّف نے اس رفیق کا شکریہ ادا کیا اور چلے کہ دیکھیے کیا ہو۔ عالمِ مثال سے لوٹ کر جب یہ سب باتیں لوگوں سے بیان کیں تو لوگوں نے اس کی حقیقت پوچھی۔ اس پر مصنّف نے کہا کہ :۔

"جو باغ ہرا بھرا میں نے مغرب میں دیکھا۔ وہ علوم و فنونِ جدیدہ کا باغ ہے جس کے پھل پھول اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں، پر ہمارا دل بہلانے والا وہاں کوئی نہیں ہے اور جو باغ خشک میں نے مشرق میں دیکھا وہ ہمارے ہی علوم قدیمہ کا باغ ہے جس کی ویرانی اور خزاں کی کیفیت ہمارے سامنے ہے۔ وہ پتھر جو سرچشمہ پر آگیا ہے جہالت ہے۔ وہ ندی نالے، گندے پانی کے

رسم و رواج کی پابندی، نیکی نما تعصب، علم نما نادانی، جھوٹا زہد، جھوٹی شیخی، جاہلانہ تقلید، عامیانہ غلامی، ضرر انگیز حرارت، وحشیانہ تعلیم و تربیت، جس کے نتیجے میں مسخ انسانیت ہے، جو کہ ہم اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں اور جس کا علاج اب ہم سوائے دعا کے کچھ نہیں پاتے۔"

ظاہر ہے اس تمثیل کے ذریعے محسن الملک نے مغربی علوم و فنون کی شادابی اور ان کی وسعت کا ذکر کیا ہے مگر کوئی ایسا نہیں کہ اس میں ان کا ہاتھ بٹائے اور مشرق باغ، مشرقی علوم و فنون کا باغ ہے جس میں لوگ پیٹی ہوئی لکیریں پیٹتے جا رہے ہیں۔ کوئی اصلاح و ترمیم اور ارتقا واضافہ کی بات کرے تو کٹر ذہنیت کے لوگ اس کو کاٹنے دوڑتے ہیں اور فرسودہ اور بے وقت کی تعلیم اور تربیت کے ذریعے خواہ لوگوں کی صورت بدلے ہوئے حالات میں کیسی ہی کیوں نہ ہو، وہ اپنی روایات میں ترمیم و اضافے کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ رہنمائی خرد ہی جیسے رہنما سے انجام پا سکتی تھی۔ علوم جدیدہ کے حصول کی راہ میں محسن الملک کے زمانے میں کٹر ذہنیت کے لوگ ہی حائل تھے، جو استقلال، ہمت اور ہمدردی کو بھی بے وقعت قدامت زدہ اور نامعقول پتھر کو ہٹانے میں ناکام بنا دیتے ہیں۔ البتہ ایمان تک پہنچنے اور ہفت خواں طے کرنے اور ایمان و اقبال کے سہارے اس پتھر کو ہٹانے کی بات اس وقت کے لحاظ سے تو ٹھیک ہے، آج کے زمانے میں لوگ بے کار محض سمجھیں گے۔ ان کے نزدیک یہ پتھر استقلال اور ہمت ہی کے سہارے ہٹ سکتا ہے اور اس کے علاوہ مغربی علوم کے باغ میں تنہائی سے گھبرا کر بھاگ نکلنے کی بات بھی اب بیکار ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ آج ان علوم میں ہر طرح کی دلچسپی اور رفیقانِ تنہائی کی موجودگی سے کسی شکایت کا موقع ہی نہیں رہا۔

بہ ہر حال تعلیم و تربیت کی تمثیل، قدیم اور جدید علوم اور فنون کا فرق اور علوم جدیدہ کی راہ میں حائل کٹر ذہنیت کے لوگوں کی یہ ایک اچھی تمثیل ہے۔ اس میں دو سطحیں بھی ہیں اور متوازی معنویت کا بھی احساس ہوتا ہے۔ قصہ پن کے علاوہ کسی قدر ابہام کی بھی خوبی ہے۔ بعد میں تمثیل کے رمز کو ظاہر کر دینا بھی تمثیل کے منافی نہیں۔ اس لیے کہ اس طرح کا انکشاف "دستورِ عشاق" اور "پدماوت" میں بھی ہوا ہے، جو تمثیل کی بہترین کتابیں ہیں۔ زبان و بیان

کے اعتبار سے بھی یہ نیرنگِ خیال ہی کا ایک نمونہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں حالتِ خواب کی بھی ناخوش گوار صورت نہیں۔ اگرچہ مصنف نے ایمان تک پہنچنے کا ہفتخواں طے نہیں کیا اور صرف بیان کر کے ہی واپس عالمِ مثال سے عالمِ حقیقت کی طرف لوٹ آیا ہے، اس کے باوجود یہ تمثیل کی اچھی مثال ہے۔

سرشار کا ایک خط

"تہذیب الاخلاق" میں چھپے بعض مضمونوں کے علاوہ اودھ پنچ، دلگداز اور "صلائے عام" وغیرہ رسائل میں بھی کئی مضامین سرشار، منشی سجاد حسین اور مولانا عبدالحلیم شرر کے لیے ہیں، جو یا تو مکمل تمثیل کا نمونہ پیش کرتے ہیں اور یا تمثیل کے اثرات سے مملو ہیں۔ مثال کے طور پر ۸ مئی ۱۸۷۷ء کے اودھ پنچ میں سرشار کا ایک خط شائع ہوا ہے جس کو بلا شبہ تمثیل کہا جا سکتا ہے۔ اس میں تمثیل کے علاوہ رتن ناتھ کا اپنا ظریفانہ اسلوب پوری شان و شوکت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ افادہ عام کے لیے اس خط کو نقل کیا جاتا ہے۔

بذلہ سنج و لطیفہ گو، اودھ پنچ، دام ظرافتکم!

بگھیاں تو آپ نے بہت دیکھی ہوں گی اور خصوصاً جشن دہلی میں نئی نئی وضع کی ٹم ٹم، طرح طرح کے برق دم نظر انور سے گزرے ہوں گے، مگر آپ کو انصاف ہے۔ دم ہی کی قسم، سچ کہیے گا اس نوع کی بگھی کبھی دیکھی یا سُنی جفّت، دید کی آنکھوں نے کبھی نہ دیکھی ہوگی۔ شنید کے کانوں نے کبھی نہ سنی ہوگی۔ اگر خلاف کہتا ہوں تو دید کی آنکھیں پھوٹیں۔ شنید کے کان قوتِ سامعہ سے بے بہرہ ہو جائیں۔

واللہ! کس شان کی بگھی ہے۔ یا اللہ! کس آن کی بگھی ہے۔ یا رؤف رؤف ثانی ہے۔ نہیں نہیں، یہ اڑن کھٹولہ کی نانی ہے۔ صل علیٰ صل علیٰ، اس کے

پرزے تو دیکھیے، خاص راس گر و گنتال کے ہاتھ کے لیے ہیں۔ گھوڑے بادرفتار، ہوا کے گھوڑوں پر سوار، خوش خرام، تیز گام، ان کی سبک عنانی کے قربان، ان کی جولانی کے نثار، کیٹ کی ایسی تیسی۔ کچھ کی دُم میں نمدہ۔ عربی ان کے سامنے گرد۔ ترکی ان کے سامنے لنڈورے۔ نازک کمر۔ قدم باز، سینہ کُشادہ۔ پس و پیش بھاری، تھوتھنی برائے نام، پیشانی بخت بلند کی نشانی، تیز اور سبک خیز۔

انھیں آتش کے پرکالوں میں ہے بجلی کی جولانی
ہوا چھوتی نہیں، ممکن ہے کب ان پر ہوا کھانی
کہیں شیریں ادا سے بیٹھی ہوئی ہیں جو کڑے ہوں دھلنا
یہ سب نقل کواکب پس کے ہوں ریگ بیابانی
جو نکلے جیم منھ سے چین میں، اور لام لندن میں
سوار ان سے ذرا چل کہہ کے دیکھے ان کی جولانی
قدم باز ایسے گویا زیر پا امواج دریا ہے
سبک خیز اس قدر رہنے نہ پائے پیٹ کا پانی
خداوندا یہ گھوڑے ہیں زمیں پر یا فرشتے ہیں
الٰہی بگھیاں ہیں یا سڑک پر رُف رُف ثانی

حبیب: ارے میاں خاموش رہو، خدا کا واسطہ باللہ۔ کیا جھک جھک لگائی ہے، کیا بک بک مچائی ہے۔ یہ لڑی وہ اُڑی۔ یہ لو بگھی اُڑ گئی۔ پہیے دھنسے جاتے ہیں، گھوڑوں کا دم ٹوٹ گیا۔ الٰہی خیر۔ یا خدا مدد دے۔ حمیّت قومی کی دہائی، حبّ الوطنی کی دہائی، دیکھا ہم نہ کہتے تھے، زمانہ بہت نازک ہے۔ خدا چشم حوادث سے بچائے، کہیں حسّاد کی نظرِ بد اثر نہ پہنچ جائے۔ آخر وہی ہوا۔

لبیب: خدا وحشت کو سلامت رکھے۔ حضرت اللہ بتایئے کہ یہ بگھی کس کی ہے؟

گھوڑے کیسے ہیں۔ یہ اسرار کیا ہیں؟ ارے کیوں؟، یہ لوگ کون ہیں۔ کوچ مین کس جنگل سے پکڑ آئے ہیں؟

حبیب : اے واللہ! تم کو ابھی تک یہ نہیں معلوم، آیئے، ہم بتا دیں۔ بندہ نواز یہ بگھی نہیں، ہندوستان ہے۔ یہ گھوڑے نہیں، ایک ہندو ایک مسلمان ہے۔ یہ دونوں ہندوستان کی بگھی کو ٹکڑی کی طرح کھینچ رہے تھے کہ دفعتاً ریگستانِ جہالت میں بگھی اڑ گئی۔ کوچمین جنگل میں نہیں، جیسا مشفق نے فرمایا۔ یہ بھیڑیے کے بھاٹی سے پکڑ آئے ہیں۔ یہ تہذیب و آزادی دو کوچمین ہیں۔ ہند کی بگھی کو جہالت کے ریگستان سے نکالے لیے جاتے تھے کہ واقعہ نادیدنی اور سانحہ ناشنیدنی ہوا۔ بگھی کے لڑتے ہی ایک مولانا صاحب ایک پہیہ پر اور ایک مہاراج سرسوتی دوسرے پہیے پر زور لگانے لگے۔ وہ مسلمانوں کے طرفدار یہ ہندوؤں کے مددگار۔

لبیب : بارک اللہ۔ سبحان اللہ۔ لاحول ولا۔ استغفراللہ!

حبیب : ایں، یہ احتجاج ضدین چہ معنی دارد، بارک اللہ اور لاحول ـــ یہ اچھی گرہ لگائی۔

لبیب : پیرو مرشد! پہلے اپنی عقل کی مرمت کیجیے۔ برسات کے دن قریب، پھر ہمارے کلام پر اعتراض جڑیے گا۔ بارک اللہ اور سبحان اللہ سے آپ کے فکر رسا کی تعریف کی۔ کیا مضمون برجستہ سوجھا اور لاحول اپنی فہم پر، کہ بے سمجھائے خاک نہ سمجھے۔

اب یہ فرمایئے کہ ادھر اُدھر نیم ٹر۔ آدھے تیتر آدھے بٹیر بنے کون کھڑے ہیں۔ یہ جن کی وضع قطع سے، قیل وقال سے وحشت برستی ہے۔ ذی البھڑک اب اور سوال پوچھوں تو گنہگار۔

حبیب : مولانا صاحب کے قریب تو خیر انگریزی دان کھڑے ہیں کہ اگر مولانا صاحب زور لگاتے لگاتے تھک جائیں تو کوکم آئیں۔ مہاراج سرسوتی

کے پاس نوجوان انگریزی داں ڈٹے ہیں۔ اگر سرسوتی جی شل ہو جائیں تو وہ جُٹ جائیں۔ الٰہی اس بچی کو ریگستانِ جہالت سے نکال۔"

(ایجنیرز پنڈت رتن ناتھ لکھنؤ)[1]

تمثیل بڑی اچھی ہے، اگر اور کچھ دراز ہوتی تو لذیذ تر ہوتی۔ حبیب نے تمثیل کی وضاحت کر دی، ورنہ ہم بھی حضرت لبیب کی طرح بے بہرہ ہی رہتے اور یہ اچھا ہی ہوا وگرنہ تمثیل بے مصرف ہو جاتی۔

اس مضمون کو پڑھ کر آئینہ ضرور ملاحظہ کر لیجیے گا

منشی سجاد حسین اڈیٹر اودھ پنچ کا بھی ایک مضمون تمثیل کا حامل ہے جو اس اخبار کی ۱۳ مئی ۱۸۸۴ء کی اشاعت میں چھپا ہے۔"اس مضمون کو پڑھ کر آئینہ ضرور ملاحظہ کر لیجیے گا"[2]، افادۂ عام کی خاطر اسے بھی نقل کیا جاتا ہے۔

" ایک شہر میں سب لوگ نکٹے تھے۔ وہاں کسی وجہ سے پیدائش ہی چند روز سے ایسی ہونے لگی تھی کہ ناک کٹی ہوئی۔ لیکن تھے وہ لوگ قوی اور ہنر مند اور ذی علم۔ صرف قوتِ شامہ سے کسی قدر بے بہرہ تھے اور اس کو کوئی نقص نہ جانتے تھے۔ اتفاقاً ایک جماعت کا وہاں گزر ہوا۔ میں بھی ان میں تھا۔ وہاں کے لوگوں نے بہ سبب اس کے کہ ہمارے چہروں پر ناک تھی ہم کو نفرت کی نگاہ سے دیکھنا شروع کیا اور ہم کو اپنے ملک میں بہت ذلت سے رہنے دیا۔ حقیقت میں انھوں نے ہم کو ایک جانور مشابہ بہ انسان سمجھا۔ چند روز

---

(۱) بحوالہ غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی۔ ایچ۔ ڈی۔ از محمد عبدالرزاق فاروقی ایم۔اے۔ تحریری وینکٹیشور یونیورسٹی تروپتی (اے۔پی) ص ۲۸۹ تا ۲۹۱۔

(۲) مخزونہ خدا بخش اورینٹل لائبریری دستہ سیکشن، بحوالہ غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی۔ ایچ۔ ڈی۔ از عبدالرزاق فاروقی۔ ص ۱۸۹ تا ۱۹۲۔

تک ہم لوگ سخت پریشان رہے کہ یا الٰہی ناک ایسی چیز وہاں اس شہر میں معیوب اور باعث ذلت و تکلیف سمجھی جاتی تھی لیکن خیر کسی طرح دن کاٹتے تھے۔ صرف یہ خوشی تھی کہ وطن والے طلائی برتنوں میں کبھی کبھی غلیظ بھی کھا لیتے تھے۔ ہم لوگ اگرچہ مٹی کے برتنوں میں کھاتے تھے، لیکن پاک اور نجس میں امتیاز کرتے تھے تاہم لوگوں میں تدبیریں سوچی جاتی تھیں کہ کیونکر ان قوی آدمیوں میں عزت پیدا کریں۔ کیوں کر ان کو یقین دلائیں کہ یہ عمدہ چیز ہے، تم خود بے نصیب ہو۔ لیکن کوئی تدبیر نہ آتی تھی۔ تھوڑے دن گزرے تھے کہ ہماری جماعت میں ایک بوڑھے آدمی نے یہ مشورہ دیا کہ ہم سب لوگ بھی ناک کٹوا ڈالیں اور پھر ان کے برابر ہو جائیں، آپ جانیے کہ اس خیال پر بڑی برانگیختگی ہوئی۔ اور اس بوڑھے کی عقل پر سب نے نفریں کی، لیکن اس بوڑھے نے نہایت شد و مد سے کہنا شروع کیا کہ ناک حقیقت میں چہرے کی سطح کو ناہموار کر دینے والی چیز ہے۔ یہ خیال کہ اُس سے چہرے کا حسن ہے محض ایک وہم ہے۔ صرف رسم اور عادت کی بات ہے، ورنہ اس کی کچھ اصل نہیں ہے۔ اُس کا قول تھا کہ ناک کی اصلیت صرف ایک نشان ہے اور یہ بلندی لوگوں نے صفائی کے تعصب آمیز خیال سے اپنے رخساروں کو مَل مَل کر اور دبا دبا کر خواہ مخواہ پیدا کر لی ہے۔ یہ کہہ کر ان حضرت نے تو بے تکلف اپنی ناک کٹوا ڈالی اور بے شک اس کا یہ اثر ہوا کہ اوس کی نہایت عزت اوس قوم میں ہونے لگی اور بہ خوبی نکٹوں میں مل گیا۔ البتہ اوس کے تازہ زخم نے اوس کو اوس قوم سے کسی قدر علیحدہ کر رکھا تھا، لیکن وہ بوڑھا ہمیشہ ناک رگڑا کرتا تھا کہ رہا سہا نشان بھی مٹ جائے۔ اب تو بعض ناک والے بھی فقط اوس کی عزت دیکھ کر کٹوانے پر راغب ہوئے۔ صرف یہ خیال مانع تھا کہ نجاست اور ناپاکی میں بہ اعتبار بو کے امتیاز باقی نہ رہے گا، لیکن وہ بوڑھا باوجود بینی بریدہ ہونے کے نجس اور ناپاکی میں کسی قدر امتیاز کر لیتا تھا۔ اس سبب سے لوگوں کو اطمینان ہو گیا اور ایک

اچھی خاصی جماعت ناک کٹوانے پر تیار ہوگئی اور نہایت شد و مد سے اس جماعت کے لوگوں نے کہنا شروع کیا کہ یہ خیال بالکل غلط ہے کہ ناک نہ ہونے سے اچھی بُری بُو کا امتیاز باقی نہیں رہتا۔ ہر چند ناک والوں نے ان کے کان کھولے، مگر انھوں نے کسی کی نہ مانی۔ اب اس موقع پر ایک اور دقت پیش آئی۔ بعض صاحب کٹوانے بیٹھے اور اُسترے کا چلنا تھا کہ بھاگ کھڑے ہوئے۔ اب ناک پکڑے ہوئے اوف اوف کر رہے ہیں۔ وہ بینی بریدہ بوڑھا ہر چند بڑھاوا دیتا ہے اور کہتا ہے کہ کچھ پروا نہ کرو۔ عزت بغیر تکلیف کے حاصل نہیں ہوتی۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ آپ کا ارشاد بجا ہے۔ ہم سب سمجھتے ہیں، اگر ایسا نہ ہوتا تو ناک کٹوانے پر کیوں آمادہ ہوگئے ہوتے، لیکن بخدا یہ عجیب قسم کی تکلیف ہے جو برداشت نہیں ہوسکتی۔ ہم لوگوں کو آپ پر نہایت تعجّب ہے۔ خیال درست کر لینا اور ناک کو ایک فضول، ناہموار شے قرار دینا تو خیر عقل کے زور سے ہوسکتا ہے، لیکن آپ نے یہ تکلیف کیوں کر اُٹھائی۔ الغرض باستثنائے بعض عزّت نصیبوں کے جنھوں نے جڑ سے ناک کٹوائی، اوس بوڑھے کے اور ساتھی بھاگ کھڑے ہوئے۔ کسی کی ناک پر ایک خفیف سا نشان ہو کر رہ گیا تھا۔ (الحمدللہ کہ میں اور میرے بعض دوست انھی میں سے ہیں اور مرہم پٹّی ہو رہی ہے۔ انشاءاللہ صحت ہو جائے گی) بعض کی ایک ربع، بعض کی نصف کٹ گئی تھی۔ یہاں تک کہ سلسلۂ واقعات سے مجھ کو ادراک ہوا کہ سوتے سے چونک اُٹھا۔ معلوم ہوا کہ یہ سب خواب کی باتیں تھیں۔ دل میں ایک تپش تھی۔ عجیب عجیب اوہام میں گھرا ہوا تھا۔ ناک پر جو ہاتھ رکھا تو بفضلہٖ سلامت تھی۔ احتیاطاً آئینہ دیکھا تو کوئی نشان کسی قسم کا نہ تھا۔ میں نے کہا، الٰہی یہ کیسا خواب تھا اور اس کی تعبیر کیا ہے۔ انھی اندیشہ ہائے دور دراز میں پڑا تھا کہ دفعتاً کان میں آواز آئی اور وہ ان الفاظ پر مشتمل تھی۔ میں خیال کرتا ہوں کہ اوس آواز نے کہا کہ "اے عزیز مبارک خواب تھا" جو خدا نے تجھ کو دکھایا تیرے لیے یہ خواب چراغ

ہدایت ہے۔ وہ نکٹے اور قوی لوگ جو تجھے نظر آئے، بے دینی کی تصویر ہے۔ اور وہ بوڑھا جس نے ناک کٹوائی طمع اور گمراہی کا پُتلا ہے۔ ناک علامت مذہب کی تھی جس کو اس بوڑھے نے کٹوا ڈالا تھا کہ جس طرح چہرے کی زینت ہے اوسی طرح بوئے نیک و زشت میں امتیاز کرنے والی بھی ہے۔ اور جماعتِ انسان کو ایک دلی، میل جول اور بے تکلف اور محبت آمیز باہمی برتاؤ کرنے کا موقع دینے والی بھی ہے۔ جب وہ نہ رہی تو اپنی خاص سوسائٹی سے بھی علیحدگی ہوگئی، اور اعمال و خیالات، نیک و بد کا بھی کوئی مستند معیار نہ رہا۔ وہ لوگ جو ناک کٹوانے پر آمادہ ہوئے، لیکن تکلیف منقطع کر دینے پر قادر نہ تھے، یا اوس انقطاع سے جو روحانی مصیبت نازل ہوئی اوس کے متحمل نہ تھے۔ وہ بڈھا جو کہتا تھا کہ اس کے کٹ جانے سے بوے نیک و زشت میں کچھ خلل نہیں پڑتا، یہ بات کسی قدر سچ تھی۔ لیکن اس میں ایک بڑا دھوکا تھا چوں کہ ناک کے ساتھ وہ بڈھا ایک عمر بسر کر چکا تھا۔ لہٰذا اس کی نظر بھی تفرقہ کن متحقق ہوگئی تھی اور اس کی عبادت قدیمی کسی قدر قائم رہ گئی تھی، لیکن ایسے نکٹوں کی جنھوں نے بڑھاپے میں ناک کٹائی ہے، آئندہ نسلیں ابتدا ہی سے بے ناک ہوں گی اور اس آزادی اور بے دینی کا اثر اوس آئندہ نسل کے افعال و اقوال سے روشنی کی طرح ظاہر ہوگا۔ اور چوں کہ اُن میں قوت نہ ہوگی، لہٰذا کمزور نکٹے دنیا میں اُس طرح رہیں گے جس طرح دھوبی کا کتّا نہ گھر کا نہ گھاٹ کا۔ نوکری کے دو چار چھرّوں پر اس قدر غل مچائیں گے اور اُس کو ایسا امرِ اہم کر دکھائیں گے کہ رام چندر اور نپولین اور تیمور کو بھی حیرت ہوگی اور تمام دنیا اون پر لعنت بھیجے گی اور وہ اوس لعنت کو طوقِ زرّیں سمجھیں گے۔

اے عزیز! خبردار ہو جا کہ نظامِ عالم نے دَور بدلا ہے۔ شیطان کی طرح عقل بھی اس کام پر متعین کی گئی ہے۔ خالقِ کائنات کی سچی پرستش کے خیال پر ہزاروں دندگاں پردے ڈال دیے ہیں۔

اے عزیز، تو دھوکے میں نہ پڑ، اور اپنی روح کو اس گرداب بلا سے سلامت نکال لے جا۔ رشک اور طمع کو کم کر دے۔ آنکھ کھول کر دیکھ اور سنبھل کر چل۔ وہ دیکھ ملک الموت تجھ کو بہت غور سے دیکھ رہے ہیں۔"

الراقم

طرزِ تحریر سے سمجھ لینا

یہ تحریر جیسا کہ محمد عبد الرزاق صاحب فاروقی نے اپنے غیر مطبوعہ مقالے میں تحریر کیا ہے، منشی سجاد حسین کی ہے۔ اودھ پنچ کے نظریے اور مسلک کو دیکھتے ہوئے یہ بے محابا کہا جا سکتا ہے کہ وہ بوڑھا جس پر دین سے لوگوں کو گمراہ کرنے یا ناک کٹوانے کا الزام ہے، سر سید احمد خاں ہو سکتے ہیں۔ ظاہر ہے منشی سجاد حسین مذہب اور معاشرے کی حد تک قدامت کے پیرو تھے اور اس مسلک کے ان کے بہت سے ساتھی بھی تھے جنھوں نے غلط فہمی میں آکر اپنی ناک کٹوا تو لی، مگر پھر الگ ہو گئے اور زخم کا جو تھوڑا سا نشان رہ گیا تھا، اسے مرہم پٹی کے حوالے کر کے صحت کی امید لیے بیٹھے ہیں۔ قطع نظر اس کے کہ اودھ پنچ اس کے ایڈیٹر اور مضمون نگار سر سید کی مخالفت ناسمجھی سے کر رہے تھے یا وہ حق پر تھے

بہر حال سر سید اور ان کے رفقا کے نظریات پر وہ جا بے جا چوٹ کرتے ہی رہتے تھے۔ تمثیل اگرچہ خواب ہی کے ذریعے پروان چڑھی ہے اور کسی ندائے غیبی کا بھی ذکر خیر ہے جس نے اس کی گتھیوں کی گرہ کشائی کی، پھر بھی اچھی تمثیل ہے اور منشی سجاد حسین نے اپنی زبان اور اپنے انداز میں اسے بخیر و خوبی نبھایا ہے۔ ظاہر ہے اس تمثیل کی وضاحت بھی موجود ہے۔ اور یہ میں پہلے ہی ذکر کر چکا ہوں کہ بعض اچھی تمثیلوں میں وضاحت بھی کر دی گئی ہے، ورنہ معمہ ہی بن کر رہ جاتیں۔ اس طرح اس میں بھی اگر وضاحت نہ ہوتی تو یہ تمثیل مجذوب کی بڑ ہی ٹھہرتی۔ وضاحت نے اس کے حسن کو چوکھا کر دیا ہے۔ اگرچہ اس میں کچھ ہی کردار تمثیلاً بیان ہوئے ہیں مگر بیان بہر حال دل چسپ، افسانوی اور بامقصد ہے اور بڑی حد تک تمثیلی فضا بھی ہے۔ ابہام کی موجودگی اسے اور بھی تجسس آمیز بنا دیتی ہے۔ آخر میں ندائے غیب کی عقدہ کشائی اس کی تمام پہیلیاں اپنی جگہوں پر بٹھا دیتی ہے۔

اودھ پنچ کے زمانے میں نئے علوم وفنون اور تہذیب وتمدّن کی آمد نے قدیم سرمایۂ علم وفن کی فلک بوس عمارتوں تک کی بنیادیں ہلا دی تھیں۔ مغرب اور مشرق کی کش مکش میں بہت سے بزرگ اپنی روایات کی حفاظت میں دل وجان سے ڈٹ گئے تھے۔ اگرچہ سمجھتے بھی تھے کہ اس سیلابِ نو کے آگے ان کا ٹکنا نہایت مشکل ہے۔ مذہب کی نئے خطوط پر تشکیل جو سرسید نے کرنی چاہی اس نے بہت سے لوگوں کو برانگیختہ کر دیا اور ان کی تعبیر وتاویل کو بے دینی اور گمراہی جانا۔ اس صورتِ حال پر یہ تمثیل ایک زہرخند کی حیثیت رکھتی ہے اور اس سے مصنّف کا نقطہ نظر واضح ہو جاتا ہے۔

اتفاق واختلاف کا مناظرہ

مولانا عبدالحلیم شررؔ نے انشائیوں کا جو ڈھیر لگا دیا ہے، اس میں کم سے کم دو مضمون ضرور ایسے ہیں جو اگرچہ تمثیل کی مکمل شکل نہیں مگر ان میں تمثیل کے اجزا موتیوں کی طرح بکھرے ہوئے ہیں۔ ایک "اتفاق واختلاف کا مناظرہ" کے نام سے اور دوسرا "عقل ونقل کا جھگڑا" کے عنوان سے ہے۔[1] ان مضامین کو مناظرے اور جھگڑے ہی کی شکل میں بیان کیا گیا ہے۔ تمہیدی بیانات اور مکالمے کی شکل نے تمثیل کی فضا کو مکدّر کر دیا ہے۔ مگر بہ ہر حال بے جان چیزوں کو مجسّم کر کے ان کی نوک جھونک کو دل چسپ بیانات کے ذریعے ایک بامقصد اور فیصلہ کن انداز میں پیش کیا گیا ہے جن کا مقصد اصلاحی ہے۔

"اتفاق واختلاف کا مناظرہ" میں شررؔ نے محمد حسین آزادؔ کی تقلید میں پہلے ابتدائیہ کلمات تحریر کیے ہیں اور اتفاق کی برکتوں کو بیان کیا ہے، ان کی ضرورت بھی کیا تھی،

---

(۱) مضامین شرر، جلد اول حصّہ دوم۔ ناشر سید مبارک علی شاہ گیلانی۔ مطبع مرکنٹائل پریس لاہور۔ بار اوّل سن طباعت نامعلوم۔ کل ۷۷ مضامین۔ جن میں ص ۶۰۲ پر "اتفاق واختلاف کا مناظرہ" اور ص ۲۸ پر "عقل ونقل کا جھگڑا" ہے۔

اصل مضمون سے لوگ اس کو سمجھ ہی لیتے۔ یہی غیر ضروری تھا کہ اس میں مسلم یونیورسٹی اور سر آغا خاں کی اتحاد و اتفاق کی کوششوں کا ذکر کرکے مزید ستم ڈھایا گیا ہے۔ بہ ہر حال ابتدائی کلمات کے بعد مصنف عالمِ خیال میں پہنچ جاتا ہے اور دیکھتا ہے کہ آسمان سے ایک تختِ نورانی اُترا۔ اس پر ایک بلا کی زیبا صورت کی ملکہ نظر آئی۔ معلوم ہوا کہ یہ اتفاق کی ملکہ ہے۔ شرر نے اس کا سراپا اچھا کھینچا ہے۔ پھر بادِ مخالف کا ایک نہایت سخت اور گرم جھونکا درختوں کو گراتا، مکانوں کو ڈھاتا اور لوگوں کو ایک دوسرے سے ٹکراتا آیا۔ ناگہاں اس سے ایک آتشیں تخت نمودار ہوا جس پر ایک سانولی سلونی اور نمکین چہرے والی حسینہ بیٹھی تھی۔ یہ اختلاف کی ملکہ تھی۔ اتفاق کی ملکہ کا نام صبیحہ تھا، اختلاف کی ملکہ کا نام ملیحہ۔ نام ان کے سراپا حسن اور نمک کی مناسبت سے خوب تجویز ہوئے ہیں۔ اب ان میں ایک دوسرے کی کمزوری اور اپنی عظمت اور بڑائی کی زبردست بحث شروع ہوئی۔ اس بحث کو شرر نے اپنی قوتِ استدلال اور مناظرانہ رنگِ طبیعت کی وجہ سے خوب زور و شور سے تحریر کیا ہے۔ صبیحہ کہتی ہے کہ دنیا میں امن و آشتی، مسرت و خوشحالی کی ذمہ دار میں ہوں۔ ملیحہ کہتی ہے کہ میرا دبدبہ اور رعب و جلال ایسا ہے کہ اکثر و بیشتر صورتوں میں لوگ مجھ پر ہی لٹو رہتے ہیں۔ یہ سارے بیانات مکالموں کی صورت میں ذکر ہوئے ہیں۔ شروع شروع میں مکالموں میں صرف بحثا بحثی کا رنگ رہا۔ بعد میں طیش و غضب کی آمیزش ہوگئی۔ صبیحہ کی حقیقت بیانیوں پر ملیحہ طیش میں آگئی اور کہنے لگی "بس زبان روک، اپنے منھ میاں مٹھو۔ اپنی تعریفوں کا راگ بہت گا چکی۔ یہ نہ سمجھ کہ تجھ میں خوبیاں ہی خوبیاں ہیں اور مجھ میں فقط بُرائیاں۔ یہ سارا عالم وجود مجھ سے اور میری وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ تجھ میں سوائے بے مزہ خاموشی اور بے نتیجہ سکوت کے رکھا ہی کیا ہے جو اس قدر اِتراتی اور جامے سے باہر ہوئی جاتی ہے۔ سُن مجھ میں خوبیاں ہیں اور تجھ سے زیادہ خوبیاں۔ حق اور سچائی کی پرورش ہمیشہ میرے دامن میں ہوا کرتی ہے۔ تیری خاموشی، کمزوری اور رواداری آہستہ آہستہ دنیا کو جہالت، بداعتقادی، کفر و معصیت میں مبتلا کرتی ہے اور ان تیرے بگاڑے ہوؤں کی اصلاح کے لیے میں آئی اور انھیں

ہلاکت سے بچاتی ہوں۔ میں نہ ہوں تو دنیا میں نہ ایمان داری ہی باقی رہے اور نہ حق پرستی۔

اس لن ترانی پر صبیحہ کو بھی غصّہ آگیا۔ اس نے کہا:" برائیوں کو اچھا لباس پہنانا کوئی تجھ سے سیکھ لے۔ ہر ملک میں تیری فتنہ پردازیوں کے ظلم نمایاں ہیں۔ تاریخیں سیاہ کاریوں کے واقعات سے بھری پڑی ہیں۔"

پھر اس نے تاریخی واقعات کے حوالوں سے اپنی بات ثابت کی۔ اس پر ملیحہ اور غضبناک ہوگئی اور بوجھی میں آیا بکتی گئی اور بہت سے تاریخی واقعات کی اپنی من گھڑت تاویل پیش کی۔ زبان چوں کہ تیز تھی، اس لیے مصنّف کہتا ہے کہ میں اس کی پُرزور خطابت سے چکّر میں پڑ گیا اور اس کی باتوں سے متاثر ہونے لگا۔ مگر یہ مناظرہ مزید چلتا رہا اور بیچ بیچ میں مصنّف بھی"میں"کے ذریعے سوال وجواب کرتا رہا۔ ملیحہ تو اپنی بات کہہ کر ایک ادا سے جھمک کر جانے لگی، مگر حضرت مصنّف نے اسے روک لیا اور بیچ بچاؤ کرنے کی کوشش کی اور اس خواہش کا اظہار کیا کہ وہ کیا طریقہ ہوگا کہ تم دونوں خوش رہ سکو۔ ملیحہ نے کہا ایسی تدبیریں نکالنا تمھارا کام ہے، مگر صبیحہ نے اس کے ساتھ دوستی سے انکار کر دیا۔ اب 'میں' نے بات بگڑتی دیکھ کر اتفاق واختلاف کے حدود مقرر کرنے کی بات کہی۔ مگر ملیحہ نے کہا، یہ تمھارے بس کا کام نہیں ہے۔ انہی آغا صاحب کو بلاؤ، جنھوں نے میرے پنجے سے تمھیں آزادی دلائی ہے۔ وہی اس کی بھی تدبیر بتادیں گے کہ ہر فریق اور ہر گروہ کے ساتھ اتفاق کی کہاں تک ضرورت ہے اور کہاں سے مخالفت کی حد شروع ہوتی ہے۔ یہیں پر مصنّف کی آنکھ کھل گئی اور اس نے دیکھا کہ میں گویا نااتفاقی کی شوخ طبع دیوی کا دامن پکڑے ہوئے ہوں اور اس اُدھیڑ بُن میں لگا ہوں کہ دونوں سے کس طرح نبھاؤں اور پھر آغا خاں سے امید کی ہے کہ وہی اس مشکل کو آسان کریں گے۔

اس تمثیل میں مصنّف کا بھی وجود آزادی کی طرح بدعتِ سیہ ہے۔ آغا خاں کا ذکر نیز تمثیل کا رہا سہا بھرم بھی کھو دیتا ہے۔ تمثیلی فضا نہ ہونے کے برابر ہے۔ ابہام وپوشیدگی جیسی مستحسن شے کا بھی وجود نہیں۔ مکالموں نے اور بھی ستم ڈھایا ہے۔ منطقی طرزِ استدلال، مناظرانہ اندازِ بیان اور تاریخی واقعات کے تذکروں نے تمثیل کو پنپنے نہیں دیا۔ آزاد

کے مضامین میں اس سے کہیں زیادہ تمثیلیت تھی۔ یہ کامیاب پیروی نہیں، ناکام نقل کی صورت ہے اور اسی لیے صرف تمثیل کے اثرات کا حامل ہے مکمل تمثیل نہیں ہے۔

عقل و نقل کا جھگڑا

شرر کا دوسرا مضمون "عقل و نقل کا جھگڑا" ہے۔ اس میں بھی مذکورہ بالا مضمون کی طرح شروع میں ایک تمہید ہے جو پہلے کے مقابلے میں زیادہ علمی اور لمبی ہے۔ شرر کہتے ہیں کہ "نقل کی حسین و پری جمال بھولی بھالی نیک بخت اور شریف الاصل ملکہ کے خاندان کا سلسلہ ازل کے حدود سے ملا ہوا تھا اور سچ پوچھیے تو ملکۂ عقل اسی گھرانے کی خانہ زاد اور اسی کے آغوش کی پروردہ تھی"۔ لیکن مملکت نقل میں بغاوت اور انتشار کے آثار دیکھ کر ان سے فائدہ اُٹھانے لگی، یہاں تک کہ خود ملکہ بن بیٹھی اور ملکۂ نقل کو آنکھیں دکھانے لگی۔ ایک دن زورِ خطابت میں خدا تک کو بُرا بھلا کہہ بیٹھی۔ پس اسی پر ملکۂ نقل کو طیش آگیا اور دونوں میں اپنی اپنی فوقیت جتانے کی بحث شروع ہوگئی۔ بحث خاصی علمی اور منطقی ہے اور اسی طرح جیسی اتفاق و اختلاف کے جھگڑے میں تھی لیکن ملکہ نقل کے غیظ و غضب کو دیکھ کر وہ کچھ پھیکی پڑ گئی اور سوچنے لگی کہ اگر اس نے بالکل ساتھ چھوڑ دیا تو مجھے ہر قدم پر دشواریاں پیش آئیں گی۔ ملکۂ عقل نے کہا "اب تو لڑنے ہی پر آمادہ ہے تو جو کہے مانوں۔ لیکن اس سے کوئی انکار نہیں کرسکتا کہ انسان کو جو کچھ فضیلت ہے علم سے ہے اور علم مجھ سے ہے۔" اس بات پر ملکۂ نقل بولی۔ "علم نام واقفیت اور جاننے کا ہے اور یہ چیز جہاں اور جس قدر ہے مجھ سے ہے۔ دنیا میں جس کسی کو کوئی چیز معلوم ہوتی ہے محض نقل و روایت سے معلوم ہوتی ہے۔ تم ان سے فائدہ اُٹھا کے کوئی نیا قیاس لگالو، یہ اور بات ہے۔"

غرض یہ کہ بڑی طویل بحثا بحثی ہوتی رہی، مگر مصالحت کی کوئی راہ نظر نہ آئی۔ اس مناظرے سے گھبرا کر ایک مردِ بزرگ نے صلح کی نصیحت کی، مگر نصیحت زیادہ کارگر نہ ہوئی اور بحث جاری رہی۔ آخرکار الٰہی فرشتہ صورت بزرگ نے پھر بیچ بچاؤ کیا اور

کہا کہ اس بحث سے کیا فائدہ۔ کوئی اتحاد کی صورت پیدا ہونی چاہیے۔ اب بزرگ نے اس بحث میں باقاعدہ حصہ لینا شروع کیا۔ ان کی حیثیت بچولیے جیسی تھی۔ چوں کہ اس پوری بحث میں شمر کے ذہن میں مذہبی روایت اور درایت کا مسئلہ تھا، اسی لیے بزرگ محترم نے تجویز یہ رکھی کہ ملکۂ عقل مذہب کو ادب و احترام کی نگاہ سے دیکھیں۔ کسی مذہب کو اختیار کرتے وقت وہ چاہے عقلی تنقیح کرلیں، اس کے اصول وعقائد کو جانچ لیں، پھر اس کے بعد جس عالم میں ان کی رسائی نہیں یعنی عرش وکرسی، لوح وقلم، فرشتے، جنت و دوزخ، حشر ونشر وغیرہ اور جو پیغمبروں کی زبانی ہی معلوم ہوتے ہیں ان کو بلاچوں وچرا مان لیں۔ علما کی تاویل وتفسیر کو اگر چاہیں تو رد کردیں یا مان لیں، مگر پیغمبروں کے سچے پیاموں سے جو کچھ معلوم ہو اس کو بے عذر مان لیں۔

بہ ہر حال ان بزرگ کی یہ مصالحانہ تجویز ملکہ عقل نے مان لی، مگر کچھ دنوں کے لیے اور کہا کہ اگر چند روز کے تجربے میں اس پر اطمینان نہ ہوا یا عمل نہ بن پڑا تو صاف کہہ دوں گی کہ مجھ سے نہیں ہوسکتا۔ بزرگ نے کہا کہ اگر آپ میری بات مانیں گی اور اس پر چلیں گی تو اس کی نوبت ہی نہیں آئے گی۔ بہ ہر حال اس طرح یہ جھگڑا نمٹا۔ وہ بزرگ روشن ضمیر کانشس تھے، جنھوں نے دونوں ملکاؤں کو ملادیا اور انھوں نے اپنی اپنی راہ لی۔ روشن ضمیر کانشس نے اپنا تعارف کراتے ہوئے اپنا اصل نام "نفسِ مطمئنہ" بتایا۔

یہ تمثیل بھی پہلی ہی کی طرح ناقص ہے۔ البتہ پہلے کے مقابلے میں تھوڑی سی ترمیم یہ ہے کہ اس میں مصنف خود نہیں ہے بلکہ روشن ضمیر کانشس کو ثالث کے فرائض سپرد کردیے ہیں۔ پہلے مضمون کی بہ نسبت اس مضمون میں علمی اور منطقی طرزِ استدلال زیادہ زوردار ہے اور یہ کہ اس میں کوئی اصلی نام نہیں۔ اس لحاظ سے یہ پہلے کے مقابلے میں زیادہ اچھا ہے، مگر تمثیلی فضا کی عدم موجودگی: مکالماتی انداز تحریر، خطابت اور دوسرے تمثیلی کرداروں کی عدم موجودگی کے سبب جزوی تمثیل ہوکے رہ گیا ہے۔

راشد الخیری کی "منازل السائرہ"

آزاد کے سچے مقلد علامہ راشد الخیری ہیں۔ زبان و بیان، اسلوب و ادا سے وہی شگفتگی ان کے یہاں بھی نظر آتی ہے، جو آزاد کا طرۂ امتیاز ہے۔ "منازل السائرہ" بنیادی طور پر علامہ کا ایک ناول ہی ہے، جس سے عورتوں کی اصلاح مقصود ہے۔ مگر ہر باب کی ابتدا میں جو "تمہیدیں ہیں وہ خالص تمثیلی انداز کی ہیں اور ان پر آزاد کی تمثیلوں کی چھاپ صاف نظر آتی ہے۔ "منازل السائرہ" میں دراصل سفرِ حیات کے سیر کرنے والی کی مختلف منزلوں کو ناول کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ عنوان کی مناسبت سے ہیروئن کا نام بھی سائرہ ہے اور اس طرح وہ اسم بامسمیٰ معلوم ہوتی ہے۔ سائرہ کی منزلِ حیات تمام انسانوں کی طرح چار ہیں۔ پہلی منزل عالمِ شیر خوارگی جو لاڈ پیار کی منزل ہوتی ہے اور ناول کے باب کی طرح خود بھی مختصر ہوتی ہے۔

دوسری منزل سرائے طفولیت ہے جو عموماً بے فکری اور بادشاہت کی منزل ہوتی ہے۔ تیسری منزل چمنستانِ شباب ہے جو آرزوؤں اور خوابوں کی منزل ہوتی ہے اور نسبتاً طویل تر۔

چوتھی منزل عالمِ ضعیفی ہوتی ہے جس کے اختصار و طول کے بارے میں حتمی فیصلہ قضا و قدر کے ہاتھ ہوتا ہے۔ ناول کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ سائرہ کی شادی تک یعنی میکے کی زندگی تک محیط ہے اور دوسرا سسرال کی ایک نئی دنیا کے واقعات و حوادث کی اٹھان و ارتقا اور انتہا اور سکون و کش مکش، رنج و غم، حالاتِ زمانہ کی تبدیلی اور معاشرے کے رسوم و رواج کے تذکرے پر مشتمل ہیں جو بصیرت افروز ہی نہیں دل چسپ اور شگفتہ بھی ہیں۔ علامہ کے پختہ کار قلم کی جولانیاں ایک ایک تصویر کو یوں قلب و نظر میں اُتار دیتی ہیں کہ ان کے حقیقت ہونے میں گمان کا گزر بھی نہیں ہوتا۔ سائرہ جو اپنے ماں باپ کی پہلونٹی کی لڑکی تھی۔ فارغ البال گھرانے میں بے حد لاڈو پیار اور ناز و نعم سے پالی گئی۔ حد سے بڑھی ہوئی گھر والوں کی محبت نے بیٹی کو سر پر چڑھا لیا۔ اس کی وہ لغزش اور غلطیاں جن کو ابتدا میں بچپنا کہہ کر نظر انداز کیا گیا اور اس

کی ہر اچھی بُری خواہش کو جس طرح پورا کیا گیا۔ انھوں نے عادت کا رنگ اختیار کر لیا اور اس طرح سائرہ ایسے راستے پر چل نکلی جو گمراہی، بدتہذیبی، ضد اور ہٹ دھرمی کی راہ تھی۔ اس راہ نے اسے یکہ و تنہا بنا دیا اور اس سے سبھی نالاں رہنے لگے۔ یہاں تک کہ بڑھاپے کے پھیلتے ہوئے سائے نے اُسے ڈھانپ لیا اور جب آخر وقت قریب آنے کو ہوا تو اسے توبہ کی توفیق ہوئی۔ علامہ راشد الخیری کے الفاظ ہیں :۔

"کچھ خدا ہی مددگار تھا کہ سائرہ جیسی گنہگار جس کا بال بال تعلقات دنیا میں گرفتار تھا، آخر وقت اس مرحلہ بے ثبات سے ایسی بیزار ہوئی کہ تمام دنیا واہ واہ کرتی تھی۔ سمجھ آئی مگر دیر میں۔ ہوش آیا مگر سخت بے ہوشی کے بعد۔ وہاں کا حال تو خدا ہی جانے، مگر قیاس چاہتا ہے کہ سائرہ کا سفر آخرت اس سفر سے اچھا رہا۔"(۱)

سائرہ کے گرد تنے ہوئے واقعات کے تانے بانے میں نہ جانے کتنے اور کیسے کیسے کردار آتے اور گزر جاتے ہیں۔ سائرہ کی ماں شاکرہ، اور باپ سلیم، دادا دادی جانکی اور عیار، میاں عابد، ساس اور سسر، خادمہ رحیمن اور دوسرے چھوٹے چھوٹے کردار اپنا رول ادا کر کے چلتے بنے ہیں، مگر سائرہ اپنی تنگ مزاجی، برہمی اور سینہ زوری سے پڑھنے والوں کے ذہن و دماغ پر برابر چھائی رہتی ہے۔ زچگی، شادی بیاہ، رسوم و روایات اور اس وقت کی دہلی کے مسلمانوں کے معاشرے کی تمام اچھائیاں برائیاں ناول میں برابر سایہ فگن رہتی ہیں۔ یہ ناول یوں بھی اچھا اصلاحی ناول ثابت ہوتا، مگر ہر منزل کی "تمہید" نے اسے جزوی اعتبار ہی سے سہی تمثیلی ناول بھی بنا دیا ہے اور اس طرح سے یہ شراب کہنہ دو آتشہ ہو گئی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں :

"لیکن تمثیل میں آزاد کے سچے مقلد مولانا راشد الخیری ہیں۔ ان کا ناول "منازل السائرہ" ان کے مخصوص رنگ کا سماجی اصلاحی ناول ہے لیکن اس کے پیچھے قصے کے عام رنگ سے ہٹ کر زندگی کی چار منزلوں یعنی

---

(۱) تمہید منازل السائرہ۔ ص ۵۰۶

"شیر خوارگی" "لڑکپن" "جوانی" اور "بڑھاپے" کی تمثیلی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔"

آگے مزید لکھتے ہیں :

"تمام بیانات اتنے بھرپور اور سہانے ہیں کہ ان پر آزاد کے قلم کا دھوکا ہوتا ہے۔ غرض "منازل السائرۃ" کی یہ چاروں فصلیں تمثیل نگاری کے بڑے دلکش نمونے ہیں لیکن اپنے انمل ماحول میں یہ ٹاٹ میں ریشم کا پیوند ہو کر رہ گئے ہیں۔" (۱)

ڈاکٹر صاحب نے اسے ٹاٹ میں ریشم کا پیوند کہا ہے، مگر میں سمجھتا ہوں کہ بے میل ہونے کے باوجود اس ناول کے تمثیلی حصے اپنی الگ حیثیت رکھتے ہیں اور اگر ان کو یک جا کر دیا جائے تو وہ آزاد کے کسی تمثیلی مضمون سے ہیٹے نہیں رہتے۔ مثلاً اگر ان چاروں منزلوں کو مختصراً اکٹھا بیان کیا جائے تو ان کی یہ صورت بنے گی۔

منازل السائرہ کی چار منزلیں

منزل اوّل

یہ ایک چھوٹا سا مگر خوش نما و شاداب باغیچہ تھا۔ مختلف عمروں کے آدمی مرد، عورتیں بادِ بہاری کا لطف اٹھاتے پھر رہے تھے۔ صبح سعادت کا وقت تھا۔ گلہائے رنگیں کی پیاری صورتوں نے زمین ہائے چمن کو بوقلموں کر رکھا تھا۔ شبنم نے موتیوں کے ہار بچھا دیے تھے۔ بادِ صبا فرحت و انبساط کے مژدے دیتی پھرتی تھی۔ عورتوں کی گود میں چھوٹے چھوٹے بچے تھے۔ مرد جوق در جوق ہاتھ میں ہاتھ دیے ہنستے بولتے اِدھر اُدھر ٹہل رہے تھے۔ اُمیدوں نے ان کے چہرے مالا مال اور دل چونچال کر رکھے تھے۔ ہرے بھرے گلزار آنکھوں کے سامنے لہرا رہے تھے۔ وسطِ چمن میں ایک دُودھ کی نہر لہریں لے رہی تھی۔ کیا بے فکری کا زمانہ تھا۔

---

(۱) تحریریں۔ ص ۲۸۸ اور ۲۸۹

مسافر وہی چھوٹے بچے۔ بھوک لگی، کنارے پر آئے۔ منھ جھکایا اور سیر ہو گئے۔ عورتوں کے پرے کے پرے جس وقت ان مسافروں کو گود میں لے کر گلگشت کو نکلتے تھے، درختوں سے آفریں کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔ یہ محافظ و خبر گیر جو مسافروں کی خدمت پر متعین تھے، کیسے اچھے لوگ تھے کہ سو جان سے نثار۔ ذرا مسافر کے پھانس لگی اور بے چین ہوئے۔ ان لوگوں کی پیشانیاں ستارۂ صبح کی طرح روشن تھیں اور ان کے دل برکت کے نور سے معمور۔ محبت کا سُرمہ ان کی آنکھوں میں لگا ہوا تھا اور خدمت گزاری کی روشنی ان کے چہروں پر چمک رہی تھی۔ فکر کا نام نہ تھا۔ ریا کا نام نہ تھا۔ خالص محبت تھی اور سچی خدمت۔ یہاں ایک بات دیکھ کر بہت تعجب ہوا۔ بہت کم مسافر ایسے نظر آئے کہ خدمت محافظین کو مدِ نظر رکھا۔ اس خدمت کا معاوضہ تو خیر ناممکن تھا، مگر جب وہ وقت آیا کہ وہ ان کے محتاج ہوتے تو یہ آنکھ چُرا جاتے۔ پھر بھی وہ اللہ کے بندے ہر حال میں خوش تھے۔ جس کو سنا یہی کہتے سُنا "خدمت کرو تمھاری سعادت ہے۔ نہ کرو، کچھ شکایت نہیں۔" منزل پر لطف تھی، مگر سفر خطرناک، راستہ حیرت انگیز تھا اور نتائج رنج آمیز۔ تقریباً دو سال سائرہ نے قیام کیا اور سرائے طفولیت کی طرف روانہ ہوئی۔

منزل دوم

سرائے طفولیت ایک عالی شان محل حیات آباد میں آسمان سے کھڑا باتیں کر رہا تھا۔ شہر کے ہر چہار طرف چونہ گچی کی پختہ عمارتیں بنی ہوئی تھیں۔ شہر کے دروازۂ خاص پر رنگ برنگ کے جھنڈے ہوا میں لہرا رہے تھے۔ دیواروں کی گلکاریاں، محرابوں کے نقش و نگار موسم بہار کا مزہ دیتے اور رنگا رنگ کے جواہرات جڑے ہوئے جگمگ جگمگ کر رہے تھے۔ لوگ خوش حال اور فارغ البال۔ کوئی مفلس نہ کنگال، بازار کشادہ، بارونق، دکاندار خلیق و منکسر المزاج۔ عجیب مقام تھا کہ ہر طرف بے فکری کے ڈنکے بج رہے تھے۔

سائرہ کی سواری تاروں کی چھاؤں میں یہاں داخل ہوئی۔ مرغانِ سحر درختوں پر بیٹھے چہچہا رہے تھے۔ شمیم نسیم عطر کی خوشبو سے مہک رہی تھی۔ قافلے کی خبر کئی دن سے مشہور تھی۔ بیسیوں آدمی شہر سے باہر کھڑے اور پڑے انتظار کر رہے تھے۔ تماشائیوں کا ہجوم اس قدر

زیادہ تھا کہ آدمی پر آدمی گرا پڑتا تھا۔ حسرت دیدار یہاں تک کہ ہمہ تن شوق بنے ہوئے تھے۔ مسافروں کو دیکھ کر سب کی جان میں جان آئی۔ سائرہ کو ہاتھوں ہاتھ سرائے طفولیت میں لے گئے۔

کیا دن تھے کہ پھر نہ آئے اور کیا جگہ تھی کہ دوبارہ دیکھنی نصیب نہ ہوئی۔ بغض و حسد کا گزر نہ تھا۔ فکر معیشت کا پتہ نہ تھا۔ دولت و عسرت کا امتیاز نہ تھا۔ نخوت و غیبت کا نام نہ تھا۔ جو ضرورت ہوئی وہ رفع، جو خواہش ہوئی وہ پوری۔ ان کی بھولی بھولی باتوں اور سیدھے سادے معاملوں پر آسمانِ انصاف سے موتی برس رہے تھے۔ محافظ و خبر گیر کیسے کیسے خدمت گزار کہ حکم کی دیر اور تعمیل کو تیار۔ ایسے ناز بردار کہ ذرا سے اشارے پر جان نثار کرنے کو موجود۔ انتظام اتنا معقول کہ بڑے بڑے سرکش تاجدار مسافروں کے سامنے عاجز و لاچار تھے۔ اس منزل کا تمام زمانہ آزاد و بے باکانہ گزر گیا۔ ضرورت سے پہلے اور حاجت سے بیشتر ہر چیز تیار اور موجود۔ کسی بات کا کھٹکا نہ تھا، نہ کسی قسم کا خوف۔ جو ملا وہ کھا لیا۔ جہاں نیند آئی وہاں پڑ رہے۔ طبیعت میں شر نہ تھا۔ دل میں فساد نہ تھا۔ "کیا ہوگا" کا فکر نہ تھا۔ "کیا ہو کیا ہوگیا" یہ یاد نہ تھا۔ یہاں محافظین کی محبت سائرہ کے حق میں سم قاتل ہوگئی۔ خود پسندی کا مرض ایسا لگا کہ آگے چل کر رستہ چلنا بھاری ہوگیا۔ مآل اندیشی کا ہوش نہ تھا۔ متعلقین کی بے فکری و لاپروائی سے جو کچھ لائی تھی وہ سب غارت ہوگیا۔ اسباب میں دیمک لگ گئی۔ کپڑوں کو چوہے کتر گئے۔ نو برس سے کچھ زیادہ سائرہ نے یہاں قیام کیا۔ پھر سُنا کہ اور قافلہ آرہا ہے مجبوراً سرا خالی کرنی پڑی اور قدم آگے بڑھایا۔

منزل سوم

"چمنستان شباب" کی سرحد میں داخل ہوتے ہی طبیعت خود بخود شگفتہ ہونے لگی۔ ہوا کے فرحت بخش جھونکے دل و دماغ کو تازہ کرنے لگے۔ پھولوں کی تیز اور مست خوشبو سے کوسوں تک جنگل مہک رہا تھا۔ جوں جوں آگے بڑھتے دل میں اُمنگ اور خواہشیں پیدا ہوتی

گئیں۔ پاس پہنچے تو دیکھا ایک باغ دور تک چلا گیا ہے۔ دروازے لگے ہوتے ہیں۔ چار دیواری کھنچی ہوئی ہے مگر اندر جانے کے واسطے اجازت عام ہے۔ آگے قدم بڑھایا۔ تمام سرسبز و شاداب نظر آیا۔ ہر قطعہ چمن بہشت بریں بنا ہوا ہے۔ رنگ برنگ کے پھول کھل رہے ہیں۔ خوشبو نے ہوا اور ہوا نے باغ کو مہکا رکھا ہے۔

سرائے طفولیت کی طرف سے مسافر بھاگے چلے آرہے تھے اور چمنستانِ شباب کے اسباب دیکھ کر اس طرح دلدادہ ہوتے تھے گویا اب تمام عمر یہ فرحت و شگفتگی ان کا ساتھ نہ چھوڑے گی۔ غور سے دیکھا تو درحقیقت تمام چمنستان ایک جادو کا کارخانہ تھا۔ گلاب کے پودے کانٹوں سے پٹے پڑے تھے۔ چنبیلی کے پھولوں میں شہد کی مکھیاں چھپی ہوئی بیٹھی تھیں۔ بیلوں میں سانپ بچھو لپٹے ہوئے تھے۔ چشموں کا پانی دیکھنے میں صاف شفاف مگر پینے میں زہر ہلاہل۔ باغ کے اس طرف ایک بیابان تھا۔ ڈھاک کا جنگل کوسوں دور تک چلا گیا تھا۔ جانورانِ صحرائی ہر طرف بسے ہوئے تھے۔ درندوں کی خوفناک آواز سے رات کو تمام جنگل گونج جاتا تھا۔ بھیڑیے بسا اوقات اندر گھس آتے تھے۔ شیروں کے منھ کو خون لگا ہوا تھا۔ چیتے ہر وقت تاک لگائے رہتے تھے۔ ہاتھیوں کا غول بارہا ادھر سے نکل جاتا تھا۔

چمنستانِ شباب کے پانی میں خاص طور سے یہ تاثیر تھی کہ مسافر اپنی اصلیت بھول جاتا تھا۔ حرص و تمنا دامن گیر ہو جاتی تھی۔ آنکھوں پر غفلت کے پردے پڑ جاتے تھے۔ حسن و عشق کی تصویریں دلوں کو مسخر کر لیتی تھیں۔ غرض از ابتدا تا انتہا چمنستان اور بارہ دری کا ایک سانچہ تھا کہ مسافر کو ڈھالا اور دوسری طرف پھینک دیا۔ گرفتارانِ بلا ہاتھ میں ہتھکڑیاں، پاؤں میں بیڑیاں جکڑے ہوئے اور کسے ہوئے، دھکے کھا کھا کر باہر نکلتے تھے۔ زمانہ گزشتہ کی یادگار دو چار کلنک کے ٹیکے۔ دس پانچ بدنامیوں کے تمغے باقی رہ جاتے تھے۔ گناہوں کی بھاری گٹھری سر پر ہوتی تھی، مڑ مڑ کر دیکھتے جاتے تھے مگر جو قدم اٹھ جاتا تھا، پھر پلٹ نہیں سکتا تھا۔

یہ لوگ اپنے ہاتھ سے اپنے پاؤں میں کلہاڑیاں مارتے تھے۔ کہیں پیدائش، کہیں چھٹی، کہیں برات، کہیں دن کہیں رات۔ کوئی باپ کے رنج میں بے قرار تھا، کسی کی بہن چھٹ رہی تھی، کسی کا بھائی جدا ہو رہا تھا۔ ایک جوان بیٹی کو رو رہا تھا۔ دوسرا بیٹے پر جان کھو رہا تھا۔

یہ چمنستانِ شباب سے ملا ہوا ایک شہر "معیشت آباد" تھا۔ زمین سے لے کر آسمان تک ہر چیز رنج و فکر میں ڈوبی ہوئی۔ مرد مغموم، عورتیں متفکر، غرض جو تھا بڈھا یا نوجوان حیران و پریشان۔ عظیم الشان محل ویران پڑے تھے۔ سنگین و پختہ عمارتیں سنسان کھڑی تھیں۔ آبادی بے شمار تھی، مگر ہر ایک اپنے دُکھ درد میں گرفتار تھا۔

"معیشت آباد" میں ایک محلّہ "سسرال پور" نام سے موسوم تھا۔ اس میں زیادہ آس پاس کی لڑکیاں آباد تھیں۔ مگر ان اللہ کی بندیوں کے واسطے یہ محلّہ ایک دوسری دنیا تھی۔ نئے لوگوں سے سابقہ۔ اجنبی آدمیوں سے واسطہ۔ یہ محلّہ دو حصوں میں منقسم تھا۔ ایک "مظلوموں کی گلی" میں سب کی سب بے چاریاں، دُکھیاریاں، آفت کی ماریاں بھری ہوئی تھیں۔ ساس نندوں نے ان کے کلیجے چھلنی کر ڈالے تھے۔ ناامیدی نے ان کی عمر و دل کا خاتمہ کر دیا تھا۔ شریفوں کی بیٹیاں تھیں۔ اطاعت و فرماں برداری کا جوہر چمک رہا تھا۔ صبر و شکر کی تسبیح پڑھ رہی تھیں۔ "زبان درازوں کا کوچہ" میں شرم و حیا کا پانی ان کی آنکھوں سے ڈھل گیا تھا۔ غیرت و حمیت کوسوں دُور بھاگ گئی تھی۔ خاندان کی لاج ان کے پاس آتے ڈرتی تھی۔ ہُنر و سلیقہ ان کی صورت سے خوف کھاتا تھا۔ سائرہ گویا اسی کوچے سے متعلق تھی۔

منزلِ چہارم

"چمنستانِ شباب" کے اس کنارے پر "حیات آباد" سے ملا ہوا "دریائے انحطاط" لہریں مار رہا تھا۔ ضعیفی کی کشتیوں میں بیٹھ بیٹھ کر لوگ دریا پار اُترنے کی کوشش کر رہے تھے۔

موجوں کے تھپیڑے، پانی کے گرداب، پہاڑوں کی چٹانیں، بادِ مخالف کے جھونکے دھارے کے سامنے مشکل سے آنے دیتے تھے۔ مسافروں کی آنکھوں پر ایسی غفلت کے پردے تھے کہ ساتھ کی کشتیاں برابر ڈوبی چلی جاتی تھیں اور اپنی بربادی کا خیال بھول کر نہ آتا تھا۔ حیاتِ ابدی کا تکیہ لگائے ہوئے ہوس و ارمان کے میٹھے ترانے سنتے چلے جاتے تھے۔ اختتامِ سفر کا کوئی وقت معین نہ تھا۔ گناہ وقصور کے اونچے اونچے پہاڑ پرا جمائے کھڑے تھے قطب نما اور دوربین خاک کام نہ کرتی تھی۔ پاپ کی ناؤ ٹکر کھا کر منجدھار میں ڈوبتی تھی۔

"دریائے انحطاط" میں ایک "جزیرہ ندامت" نظر آیا۔ چند نیک سیرت بزرگ صورت پھوس کی جھونپڑیاں ڈالے سرنگوں بیٹھے تھے۔ ان کی سپید داڑھیاں ان کے چہروں پر نور برسا رہی تھیں۔ افعال گزشتہ کا تاسف اور اعمال کی پشیمانی چاروں طرف سے گھیرے ہوئے تھی۔ از فرق تا پا خجالت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ آسمان پر نگاہ اور لب پر اللہ ہی اللہ تھا۔

ایک گروہ دیکھا، قویٰ بالکل بیکار ہو گئے تھے۔ منھ سے بات نہ نکلتی تھی۔ سر پر موت منڈلا رہی تھی۔ مگر حسرت وارمان دونوں طرف مورچھل ہلا رہے تھے۔ انقلابِ زمانہ نے ان کی صورتیں بگاڑ دی تھیں۔ دنیا ان سے بھاگ رہی تھی اور وہ دنیا کو لپیٹ رہے تھے۔

ایک جمِ غفیر عورتوں کا ایسا ملا کہ اس کبرسنی میں بھی جب کہ قبروں میں پاؤں لٹکائے بیٹھی تھیں، اپنی نمائشِ ظاہری سے فرصت نہ تھی۔ بغض وحسد کا کاجل آنکھوں میں پھیلا ہوا تھا۔ نخوت و غیبت کے تیل سے سر گندھے ہوئے، کذب و افترا کا زیور پہنے ہوتے، نافرمانی کا جھومر لگا ہوا۔ شرک وبدعت کے پھول بھرے ہوئے۔ مکروفریب کا تکیہ لگائے ہوئے۔ حیاتِ ابدی کا پٹہ لکھائے ہوئے تن تن کر اپنے حسن وصورت کو دیکھ رہی تھیں۔

اس سے ملی ہوئی سرحد "عدم آباد" تھی۔ جس کی پختہ وسنگین فصیل آسمان سے باتیں کر رہی تھی۔ بلندی کا یہ حال تھا کہ پرندہ بھی پر نہ مار سکتا تھا۔ وسعت کی یہ کیفیت تھی کہ اندر کی آواز باہر نہ آتی تھی۔ مسافروں کو لوگ پھاٹک تک پہنچا سکتے تھے۔ آگے

کا حال کچھ نہ معلوم ہو سکتا تھا۔

سائرہ اس منزل میں زیادہ قیام نہ کر سکی۔ جزیرۂ ندامت میں قدم رکھتے ہی "عدم آباد" کا رستہ لیا۔ ماں باپ، بہن بھائی، میاں، ساس سسر، بیٹا بیٹی۔ عزیز و اقارب جو اس پردیس کو اپنا سمجھ رہے تھے اور جنھوں نے مسافروں سے دل لگایا تھا روتے پیٹتے رہے اور وہ اپنا سفر ختم کرتے ہی چلتی ہوئی۔ اس منزل کے بعد آگے کا کچھ پتہ نہ چل سکا۔ سائرہ نہ رہی مگر اس کی یادگار، اس کے عادات و اطوار باقی رہ گئے۔ سفرِ حیات کی چاروں منزلیں چشم زدن میں طے ہوگئیں۔ وہی لوگ جو کل اس کی پیدائش کا سامان کر رہے تھے آج رخصت کی تیاریوں سے فارغ ہو گئے۔

منازل السائرہ پر تبصرہ

راشد الخیری کی یہ "منازل السائرہ" آزاد کی "سیر زندگی" معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس سے دل چسپ۔ "سیر زندگی" میں آزاد صرف "دریائے حیات" میں تیرتے ہی رہے اور اسی عالم میں کہیں نشیب، کہیں خوشنما باغ، کہیں پانی میں چٹانیں ہی نظر پڑیں۔ زیادہ سے زیادہ ایک "بد اعتدالیوں کا گلزار" دکھلائی دیا۔ آزاد نے جس جزیرے کو دیکھ کر بے اختیار لڑکر پہنچنا چاہا، مرد بزرگ کے کہنے کے مطابق وہاں موت کے دروازے ہی سے جایا جا سکتا تھا، مگر راشد الخیری ہمیں منزلِ شیر خوارگی سے سرائے طفولیت اور وہاں سے چمنستان شباب اور پھر اس جگہ سے دریائے انحطاط تک لائے۔ دریائے انحطاط میں جزیرۂ ندامت خوب صورت تمثیل ہے۔ اس سے ملی ہوئی عدم آباد کی سرحد ہے جس کے اندر کا حال کوئی نہیں جان سکتا۔ پھاٹک ہر ایک کے لیے کھلا ہوا ہے۔ لوگ پھاٹک تک پہنچا کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ چمنستان شباب میں ایک جگہ معیشت آباد ہے جو آلامِ روزگار کی خوبصورت تمثیل ہے۔ معیشت آباد میں سائرہ کی نسبت سے سسرال پور محلہ پھر ان کو زبان درازوں کا کوچہ اور مظلوموں کی گلی میں بانٹنا بھی راشد الخیری ہی کا حصہ ہے۔ چمنستان شباب کے دوسرے کنارے پر حیات آباد سے ملا ہوا دریائے انحطاط، جزیرہ ندامت اور عدم آباد خوب صورت تمثیلیں

ہیں۔ اگرچہ اس میں کردار صرف سائرہ ہی کا ہے بقیہ تمثیل مقاموں ہی کی ہے لیکن جو بھی ہیں اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ متوازی معنوں میں مستعمل ہیں اور اسی خصوصیت نے اسے سیر زندگی سے بڑھا دیا ہے۔ اس تمثیل میں پوری زندگی اپنی تمام رعنائیوں اور کج ادائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے! آزاد نے تو صرف ایک حکیم کا قول پیش کیا ہے کہ :۔

"زندگی ایک میلہ ہے اور جو رنگارنگ کی حالتیں ہم پر گزرتی ہیں، یہی اس کے تماشے ہیں۔ لڑکپن کے عالم کو پیچھے چھوڑ کر آگے بڑھے۔ جوان ہوئے اور پھر پختہ سال ہوئے۔ اس سے بڑھ کر بڑھاپا دیکھا اور حق پوچھو تو تمام عمرِ انسانی کا عطر وہی ہے۔"

اور پھر اس کی تفسیر کبیر پیش کی ہے۔ آزاد کا مضمون تمثیل سے بڑھ کر انشا پردازانہ ہو گیا ہے مگر راشد الخیری کی "منازل السائرہ" تمثیل کی تمام خوبیوں کو بخوبی نبھاتی ہوئی پوری زندگی کا بھرپور تاثر دیتی ہے۔ منزل شیر خوارگی کی تمام کیفیات، سرائے طفولیت کے تمام چونچلے، چمنستانِ شباب کی تمام رعنائیاں اور تلخیاں، معیشت آباد کی تمام پریشانیاں، سسرال پور کی عورتوں میں مظلوم اور زبان دراز عورتوں کی سسکیاں اور شعلہ نوائیاں، دریائے انحطاط کی تغافل کیشیاں، بزیرۂ ندامت کی اشک افشانیاں اور عدم آباد کی نامعلوم ستم رانیاں اور کرم فرمائیاں۔ زندگی کے کوہ طور کا جلوۂ خداوندی معلوم ہوتی ہیں کہ آنکھیں حیرت سے پھٹی رہ جاتی ہیں، دماغ ماؤف ہو جاتا ہے اور دل نور سے بھر جاتا ہے۔ بصارت بھی ملتی ہے اور بصیرت بھی۔ یہ دیدہ و دل کی رقابت نہیں، آشتی کی منزل ہے۔ سائرہ محض ہیروئن ہی نہیں ایک انسانی زندگی کا بھرپور کردار ہے جو مختلف منزلوں کی سیر کرتا ہے۔ مختلف پہاڑوں اور دریاؤں سے گزرتا ہے۔ نشیب و فرازِ عالم سے دوچار ہوتا ہے اور بالآخر عدم آباد کی سرحد پر پہنچ کر ایک وسیع و عریض، بلند و ہمہ جہت، سخت اور کھردری حقیقت کی دنیا سے دوچار ہوتا ہے۔ زبانیں گنگ ہو جاتی ہیں اور آدمی سوچتا ہے کہ کاش ہم مٹی ہوتے۔

یالیتنی کنت ترابا

شاد عظیم آبادی کی "مادرِ ہند"

"نیرنگِ خیال" کے بعد کے زمانے میں صرف نثر ہی نہیں، نظم میں بھی تمثیل نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ ان میں سرِ فہرست "مادرِ ہند" ہے(۱) جو علی محمد شاد عظیم آبادی کے خامہ زرنگار کا نقشِ مطلا ہے۔ "مادرِ ہند" ملکہ وکٹوریہ کی پہلی برسی کے موقعہ پر لکھی گئی تھی۔ اس لحاظ سے ۱۸۸۷ء کی تصنیف ہونی چاہیے، لیکن اس کی اشاعت کی نوبت ۱۹۳۳ء میں آئی۔ اس مدت میں شاد نے اس پر دو بار نظرِ ثانی کی۔ پہلی بار ۱۹۰۸ء میں اور اس کا نام جو پہلے "نویدِ ہند" تھا، بدل کر "مادرِ ہند" کر دیا۔ دوسری بار تقریباً ساٹھ سال کی عمر میں نظر ڈالی گئی اور اسی وقت اس شعر کا بھی اضافہ ہوا۔

دُھن میں تیری اے کمال ہم نے
کاٹے ہیں ساٹھ سال ہم نے

اپنے دیباچے میں علامہ سیماب اکبر آبادی نے کسی غلط فہمی کے سبب اسی شعر سے یہ قیاس کیا کہ یہ مثنوی ان کی آخری عمر کی تخلیق ہے۔

"خان بہادر سید علی محمد شاد عظیم آبادی مرحوم نے یہ مثنوی آخری عمر میں کہی ہے۔ چنانچہ خود فرماتے ہیں:۔

دُھن میں تیری اے کمال ہم نے
کاٹے ہیں ساٹھ سال ہم نے" (۲)

حالاں کہ اسی کتاب میں "عرضِ حال" کے تحت حمید عظیم آبادی نے اس کی صراحت کر دی ہے کہ اس شعر سے دھوکا نہ کھانا چاہیے۔

"اس شعر سے ہرگز یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ یہ مثنوی اس وقت کی تصنیف ہے،

---

(۱) مادرِ ہند۔ از شاد عظیم آبادی۔ شاد بک ڈپو پٹنہ سیٹی (۱۹۳۵ء)

(۲) دیباچہ مادرِ ہند۔ ص ۱۴

جب شاؔد کی شاعری اپنی عمر کا ساٹھواں سال طے کر رہی تھی یا کر چکی تھی چناں چہ "مثنوی چشمۂ کوثر" مطبع صبح صادق واقع شہر عظیم آباد میں طبع ہو کر ۱۳۰۰ھ میں منصۂ شہود پر آئی تو شاد مرحوم کی فہرست میں مثنوی نوید کا ذکر بھی موجود ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ۱۳۰۰ ہجری سے قبل تصنیف ہو چکی تھی۔" (۱)

معلوم نہیں "مثنوی چشمۂ کوثر" پر مطبوعہ فہرست میں غیر مطبوعہ تصنیفات کا ذکر تھا یا مطبوعہ۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ غیر مطبوعہ لکھا رہا ہوگا، ورنہ حمید عظیم آبادی صاحب اس مثنوی کے بارے میں یہ تصریح نہ کرتے کہ اس کتاب پر نظر ثانی کی گئی ہے۔ اور یہ ۱۹۳۵ء سے پہلے چھپ نہ سکی تھی۔

"جس دور میں یہ مثنوی لکھی گئی تھی، واقعی قوم کے لیے مفید تھی لیکن اس وقت شائع نہ ہو سکی اور مصنف کی دیگر تصنیفوں کی طرح یہ بھی غیر مطبوع رہ گئی۔ ۱۹۰۸ء میں بعض حضرات کا خیال ہوا کہ یہ مثنوی شائع کی جائے۔ اس غرضِ خاص سے حضرت شاد مرحوم نے اس پر نظر ثانی کی اور "نوید ہند" کی جگہ اس کا نام "مادرِ ہند" رکھا۔ لیکن اس وقت بھی اس کی اشاعت ملتوی رہ گئی۔ زمانہ اور ملکی حالات میں انقلابی تغیرات رونما ہوئے۔ یہ دور بھی ختم نہیں ہونے پایا تھا کہ شاد مرحوم کی عمر حدِ طبیعی سے تجاوز کر گئی اور ضعف و انحطاط کے آثار نمایاں ہونے لگے۔ آپ نے اپنی تصنیفوں پر نظر ثانی کا عزم فرمایا۔ چناں چہ اسی سلسلے میں اس مثنوی پر تیسری دفعہ نظر کی گئی اور اشعار میں پھر تنسیخ و ترمیم ہوئی۔ مجھے خوب یاد ہے کہ اس زمانے میں اس شعر کا بھی اضافہ ہوا۔

دھن میں تری اے کمال ہم نے
کاٹے ہیں ساٹھ سال ہم نے (۲)

---

(۱) عرض حال "مادر ہند" ص ۹

(۲) " "

کتاب کے اندرونی ٹائیٹل پیج پر سلسلۂ مطبوعات شاد بک ڈپو پٹنہ ۲۸ سالِ طباعت ۱۹۳۱ء دیا گیا ہے۔[1]

اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ صفحہ پہلے چھپ چکا تھا۔ کتاب ۱۹۳۵ء میں چھپ سکی۔ سن طباعت کے متعدد قطعات سے اگرچہ ۱۹۳۳ء نکلتا ہے لیکن ناشر کے اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی واقعی اشاعت ۱۹۳۳ء کے بعد یعنی ۱۹۳۵ء میں ہوئی۔

"اربابِ وطن اور قدردانانِ سخن سے مثنوی مادرِ ہند کی غیر متوقع تاخیر کا بعد ندامت عذرخواہ ہوں۔ اس تعویق کی وجہ سے قطعات تاریخ سے سنوں میں بھی اختلاف ہو گیا اور شائقین کو بھی کافی زحمتِ انتظار اُٹھانی پڑی۔"[2]

مثنوی کے آخر میں شامل متعدد حضرات کے قطعات تاریخ طباعت سے ۱۳۵۲ ہجری یا ۱۹۳۳ء نکلتے ہیں۔

امداد کو ہوئی جب فکر سن طباعت
آئی ندا کہ ہاتف یہ لکھ دے نظم شایاں
۱۳۵۲ھ

بگفت بر سر اغراق ایں سنش امداد
نوید ہند ز تصنیف خاں بہادر شاد
۱۹۳۳ء

(سید عنایت حسین امداد۔ عظیم آبادی)

ہاتھ آیا حسیں مصرع سال شفق
ہے مادر ہند مثنوی چہرہ حور
۱۳۵۲ھ

---

(۱) یہ کتاب کا پہلا اندرونی ٹائیٹل پیج ہے۔ بعد میں معذرت۔ عرضِ حال۔ تقریب اور دیباچے کے بعد اصل مثنوی کا بھی اوپری ٹائیٹل پیج ہے جس پر طباعت ۱۹۳۵ء لکھا ہے۔

(۲) ملاحظہ ہو قطعات تاریخ "مثنوی مادرِ ہند" [illegible]

لکھ دو سن عیسوی کا مصرع یہ شفق
دلکش رنگیں ہے مثنوی دیکھا خوب

۱۹۳۳ع

تاریخ یہ لکھ دو سر یہ ناشاد
آئینہ خوش بیانی شاد

۱۳۵۱ھ

یہ مبارک تے عیسوی تاریخ
طبع کی لکھی اختر اخلاق
۱۹۳۳ع

(مبارک حسین مبارک عظیم آبادی)

لیکن حمید عظیم آبادی کے مصرع تاریخ سے ۱۳۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

کیا ہی روشن مصرع تاریخ ہے
رونق چشم کواکب مثنوی

۱۳۵۴ھ

اور صحیح سن طباعت یہی ۱۳۵۴ہجری ہی ہے۔

حمید عظیم آبادی نے اسے اپنے طرز کی پہلی مثنوی اور سر یر کابری گیاوی نے اُردو مثنوی میں نیا اضافہ کہا ہے۔ ممکن ہے یہ سیاسی ہونے کی وجہ سے اپنے طرز کی پہلی مثنوی ہو اور اردو میں ایک نیا اضافہ ہو لیکن تمثیل کے نقطۂ نظر سے یہ نہ اپنے طرز کی پہلی مثنوی ہے اور نہ اردو میں نیا اضافہ ہی۔ البتہ تمثیلی ہونے کی وجہ سے اس کی اہمیت ہی نہیں، اس کے حسن میں بھی اضافہ ہو گیا ہے۔ رشید احمد صدیقی صاحب کے اس خیال کے دوسرے حصے سے اتفاق کرنا سخت مشکل ہے کہ :۔

"شاد نے مثنوی "مادر ہند" میں ماجرائے حسن و عشق آنے ہی نہیں دیا ہے۔ گو اس کے ساتھ ساتھ میرا یہ بھی خیال ہے کہ "مادر ہند" کو تشبیہی و تمثیلی (الیگاریکل) حیثیت دے کر شاد نے اس کی اثر اندازی کم کر دی ہے"(۱)

(۱) تقریب۔ مثنوی مادر ہند ص ۱۸

میرا خیال ہے کہ اس کی تمثیلی حیثیت نے مثنوی کے اثر میں اضافہ کر دیا ہے۔ اور بقول موصوف اس میں فن مثنوی نگاری کا مبصرانہ رنگ یا شاعرانہ صنعت کاری کی جو خوبیاں محتاج بیان نہیں ہیں، اس کا حسن بھی اسی تمثیل نگاری کے سبب چوکھا ہو گیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے شاؔد کی اس مثنوی میں انگریزی حکومت کی تعریف و تحسین پر افسوس کا اظہار کیا ہے:

"مثنوی میں ہندو مسلم اتحاد پر جو زور دیا ہے وہ قابل قدر ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ انگریزوں کی قصیدہ خوانی اور خوشامد اس بے غیرتی کے ساتھ کی گئی ہے کہ پڑھ کر افسوس ہوتا ہے۔"[1]

شاؔد کی اس مثنوی پر نظر ڈالتے وقت یہ بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ اس کی تصنیف کے وقت حالات میں انقلابی تغیر اور تحریک آزادی کی کوئی دوسری منظم آواز بھی بلند نہیں ہوئی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی جدوجہد کی ناکامی کے بعد جس طرح ہندوستانیوں کو روندا اور کچلا گیا۔ ایک خاص مدت تک انھیں سر اٹھانے کی ہمت نہیں ہوئی۔ بقول حمید عظیم آبادی:

"اس وقت کی ذہنیتیں آج سے جداگانہ اور خیالات ملکی انقلابات کی تفہیم سے یک گونہ ناآشنا تھے۔"[2]

اس کے علاوہ ان کے جذبۂ اتحاد اور وطن دوستی کو دیکھتے ہوئے مدخولہ گورنمنٹ یا "پروردۂ سرکار" ہونے کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔ اس لیے کہ اس وقت لوگ اسی میں عافیت کی راہ دیکھتے تھے۔ رشید احمد صدیقی نے صحیح لکھا ہے کہ:

"اس مثنوی میں برطانیہ کے ساتھ اظہار عقیدت کیا گیا ہے۔ کسی زمانے میں یہ رنگ مقبول تھا اور کسی نہ کسی حد تک مستحسن بھی۔ آج یہ چیز نظروں سے گر گئی ہے، جس کا اظہار کر دینا میں ضروری سمجھتا تھا۔ لیکن اس پر زور دینا نہیں چاہتا تھا۔ میرا مقصود شاؔد کو پیش کرنا ہے علی محمد کو خدا کو سونپتا ہوں۔ شاعر نے کمال فن کے اعتبار سے کوتاہی نہیں کی ہے۔ ایسے شخص سے ممکن ہے لغزش ہوئی ہو، لیکن جس چیز نے

۱؎ تحریریں۔ صفحہ ۲۸۸
۲؎ عرض حال مثنوی مادر ہند۔ صفحہ ۸

شخص اور شاعر کو بڑی حد تک متوازی کر دیا ہے، وہ جذبہ وطن دوستی ہے۔"

"مادرِ ہند" کا قصہ

مثنوی "مادر ہند" کا قصہ یہ ہے کہ ہندوستان میں ایک رحم دل عفیفہ تھی جس کے دو بیٹے رام اور رحیم تھے۔ جب تک دونوں میں اتفاق رہا "مادرِ ہند" کی عزت عظمت اور شہرت میں اضافہ ہوتا رہا، لیکن جب نفاق پیدا ہو گیا تو اس کی عزت گھٹنے لگی اور ملک انتشار کا شکار ہو گیا۔ "مادرِ ہند" نے اپنے دونوں لڑکوں کو بہت سمجھایا مگر وہ ناسمجھی کی راہ پر گامزن رہے۔ بالآخر کچھ نووارد تاجر ہندوستان آئے اور "مادر ہند" پر قبضہ کر لیا۔ "مادرِ ہند" نے اپنے فرزندوں کو نصیحت کی کہ تم دونوں کے نفاق نے جو صورت حال پیدا کر دی ہے اس کی اصلاح و فلاح کے لیے خدا نے اس قوم کو بھیجا ہے تم دونوں ان کی اطاعت کرنا اور ان کے مشوروں پر چلنا۔ ۱۸۵۷ء میں ہند پر انگریز شہنشاہیت مسلط ہو گئی۔ اور ہند کی صورت حال بدل گئی۔ تقریباً تیس برس بعد حکومت نے پہلی جوبلی منائی۔ "مادرِ ہند" کو بھی دربار میں بلایا گیا۔ "مادرِ ہند" نے اپنے فرزندوں کے لیے رعایت کی سفارش کی۔ دربارِ شاہی سے جواب دیا گیا کہ جب تیرے فرزند حکومت کے قابل ہو جائیں گے تو ان کا حق فرمانروائی انھیں ملے گا۔ اسی واقعے کو مثنوی کی بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور میں مثنوی کے تمام فنی حُسن اور لوازم کے ساتھ شادؔ نے ۳۰ صفحات میں پھیلا دیا ہے۔ ساقی نامہ کے ساتھ ایجاز و اختصار کی فنی چابک دستی کا مظاہرہ اس مثنوی میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ صاف ستھری زبان، محاورات و امثال اور تشبیہ و استعارے کے برمحل استعمال نے مثنوی کے حُسن میں اضافہ کر دیا ہے۔

شادؔ نے اس مثنوی کی ابتدا یوں کی ہے:

خدامِ شہی کا کہنہ ہمراز | عرشی قلم و ملک ہم آواز
ہے اپنے وطن کا خیر اندیش | یہ مخلص رازداں وفا کیش
غم خوارِ وطن کا اور غم اندوز | یوں نوحہ کناں ہے اب بصد سوز

ان اشعار کے پیچھے شادؔ کا جذبۂ وطن دوستی صاف جھلکتا ہے۔ جو اپنے وطن کا خیر اندیش، مخلص

لہ تقریب۔ مادرِ ہند۔ صـ ۲۴

رازداں، وفا کیش ہے۔ اس کی وطن کی غم خواری اور غم اندوزی نے اس وسیع وعریض اور بہشت نظیر وطن کے مشہور پھوٹ کو تمثیل کے پردے میں پیش کرنے اور اتحاد و اتفاق کی نصیحت کرنے پر مجبور کیا۔ سرزمین وطن کی تعریف میں اس کے ذرے ذرے سے اس کی محبت پھوٹی پڑتی ہے:

اک ملک ایشیا کی جو ہے جان — فردوس بریں ہو جس پہ قربان
وہ قطعۂ ارض پاک و مشہور — ہم صورت خلد۔ چشم بد دور
عظمت میں کنشت سے فزوں تر — خوبی میں بہشت سے فزوں تر
بُت خانۂ چیں وہاں کے بازار — ہر ایک دُکاں دُکان عطار
دیکھے اگر اس زمین کی گرد — آتش کدۂ عجم بھی ہو سرد
ہر گوشہ زمیں کا رشک گلشن — جس نخل کو دیکھیے وہ چندن

اسی طرح اشعار کا ایک سلسلۂ حسین چلا گیا ہے۔ جس کے جلوؤں سے شاعر کا دل پر نور ہے، اس جذبہ حب الوطنی پر رشک کفر ہے۔ یہ وہی جذبہ ہے جو چکبستؔ کے یہاں:

خاکِ وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے

بن گیا ـــــ اور اقبال کے یہاں:

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا

کے نغمے میں ڈھل گیا ہے۔ ۴۷ شعروں کے اس مجموعے نے پورے ہندوستان کی عظمت، دل فریبی اور دولت اور فضاؤں کی صحت بخشی کی خوبیوں کو سمیٹ لیا ہے۔

اس تمہید کے بعد مادر ہند کا ذکر ہے جو مادر دہر کی ہمسن محتشم جہاندیدہ۔ دخت مشیت الٰہی اور خاص کنیز بارگاہ رہی تھی۔ جو نوح کی ہم رتبہ اور طوفان سے زندہ بچ رہنے والوں میں تھی۔ جس کی شہرت دور دور پہنچی تھی اور جو عالم میں بلند نام تھی جس کا خُلق و کرم مشہور اور جو دولت کی افراط کے لیے شہرت یافتہ تھی۔ اس کی مہماں نوازی، فراخی، سخاوت، عدل اور ہر کہ ومہ سے محبت نے اس کی عظمت کو چار چاند لگا دیے تھے۔ اس کے دو بیٹے قوی دل، قوی جگر، دانا، ذکی، خوش بیان اور صحیح معنوں میں فخر خاندان تھے۔ ایک کا نام رام تھا جو خوش خو اور نیک انجام تھا۔ دوسرے کا نام رحیم تھا جو نامور اور خجستہ کام تھا۔ دونوں نازو نعم کے پلے، اقبال و سعادت مندی کے گہوارے میں جھولے ہوئے معدلت شعاری اور فیض

وکرم کے چشموں سے فیضیاب تھے۔

تھا رام ورحیم میں زبس حُب — معدوم تھا مذہبی تعصّب
یہ اُس پہ تو اِس پہ وہ فدا تھا — ایک ایک پہ دل سے مبتلا تھا
از بس کہ دلوں میں تھی صفائی — دستار بدل تھے دونوں بھائی

رام رحیم کو "بھائی نواب ظل گستر" پکارتا تو رحیم رام کو "راجہ بھائی" کہتا۔ ان کے اتحاد سے دشمنوں کو نظر بد سے دیکھنے کی ہمت بھی نہ ہوتی تھی۔ لیکن "ہر کمالے را زوال" کے مصداق دونوں میں دھیرے دھیرے نفاق نے سر اُٹھانا شروع کیا۔ عیش کی صحبت۔ غفلت کی ہم جلیسی نے اسراف کو راہ دی اور دل سے عدل والنصاف جاتا رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے تغافل سے نائبوں میں بھی غفلت بڑھی اور نظم درہم برہم ہونے لگا۔ ان دونوں کی دشمنی بڑھتی گئی۔ علم وعمل کے بجائے جہل نے اپنا ڈیرہ جمالیا۔ بغض وحسد، دشمنی کے ساتھ دوستی اور ایک دوسرے کی ذلت وخواری کی خواہش نے ان کو تخت کی شان وشوکت سے بھی محروم کر دیا اور شامتیں سر پہ منڈلانے لگیں۔ یہ حالت دیکھ "مادر ہند" نے دونوں کو نصیحت کی۔ اس نے کہا کہ سنتی ہوں تمہارے نفاق کے سبب تمہیں وحشی بھی آ کے لوٹ لے جاتے ہیں۔ درانیوں نے اور نادر نے تمہارا زرومال دبا لیا۔

کھک کر دیا دونوں نے خزانہ — سب مٹ گیا میرا کارخانہ
اغیار کی قید میں مروگے — ہو بے زرو مال کیا کروگے
آپس ہی میں لڑ کے زور کھوئے — بیٹوں کو کس طرح ماں نہ روئے

مادر نے یہ بھی کہا کہ میری حالت دگرگوں ہو رہی ہے۔ میں ضعیف ولاچار ہو گئی ہوں اور میرے بیٹوں کا یہ حال ہے کہ میرا بھی انھیں خیال نہیں ہے:

مجھ ماں کا تو کچھ کرو ٹھکانا — پیری کا اب آگیا زمانہ
تصویر الم ہوں سر سے تا پا — کس در پہ میں کاٹوں گی بڑھاپا
پیارو میری آس توڑ بیٹھے — بوڑھی ہوئی ماں تو چھوڑ بیٹھے
آپس میں نہ اب ملال رکھو — مجھ ماں کا تو خیال رکھو

ماں کی یہ درد انگیز نصیحت سُن کر انھیں ہوش نہیں آیا۔

اک کھیل نصیحتوں کو جانا — سمجھانے کو ماں کے کچھ نہ مانا

چھاتی جو بھر آئی غل مچا کر — منہ ڈھانک کے خوب روئی مادر

غم میں یوں ہی مبتلا رہا کی — بیٹوں نے مگر نہ اعتنا کی

نتیجہ یہ ہوا کہ نوکر چاکر بھی مالکوں سے بدظن ہو گئے۔ جس کا جہاں داؤں چلا، ہتھیالیا۔ طوائف الملوکی کا دور دورہ ہوا۔

ادنیٰ سا جو گڑھ کا چودھری تھا — مخمور شراب خود سری تھا

لٹنے لگے راہ میں مسافر — تھا کوئی نہ ملک بھر میں جابر

قانون رہا نہ کوئی آئیں — بے قید تھے ہر طرح وہ خودبیں

ماں کی حالت ناگفتہ بہ ہوتی گئی۔ اس کے رونے دھونے سے بجائے شرمسار ہونے کے لڑکوں کو طیش آنے لگا۔

حرمت کا نہ ماں کی دھیان لائے — رستہ میں اٹھا کے پھینک آئے

ادھر یہ حالت تھی، دوسری طرف تاجروں کی ایک قوم تھی جو اپنے ملک و وطن کی عاشق تھی۔ اسی قوم کے ایک ڈاکٹر نے علاج شاہ کے ذریعہ اپنی قوم کے اختیارات بڑھوا لیے اور وہ اس ملک میں تجارت کی غرض سے در آئے۔ راستے میں "مادر ہند" بے کسی اور کس مپرسی کی حالت میں پڑی ملی۔ انھوں نے اس سے دریافت حال کیا۔ بیٹوں کی حالت معلوم ہونے پر انھوں نے کہا:-

سمجھائیں گے پہلے تا بمقدور — لڑنے میں بھی ہم نہیں ہیں مجبور

انھوں نے "مادر ہند" کو بھی شیشے میں اتار لیا۔ اتنے میں دونوں بیٹوں کو خبر ہوئی۔ ان سے کہا گیا کہ تمہاری ماں غیر قوم کے تاجروں سے ساز باز کر رہی ہے۔ وہ بھاگے ہوئے گئے۔ تو تو میں میں ہونے لگی۔ تاجروں نے کہا:

کب کہتے ہیں ملک و مال لیں گے — یا گھر سے تمہیں نکال دیں گے

بے کار ہی کر رہے ہو قصہ — خدمت میں ہمارا بھی ہے حصہ

کچھ اور نہیں ہے کام ہم کو — منظور ہے انتظام ہم کو

غرضیکہ معاملہ یوں رفع دفع ہو گیا کہ مادر ہند نے تاجروں سے کہا کہ یہ دونوں میرے

بیٹے ہیں، انھیں بھی شریک حکومت رکھو:

تم لوگوں کے ڈھنگ اُٹھائیں گے یہ / رستے پہ خود آتے جائیں گے یہ

اس بدلی ہوئی صورت حال پر لڑکوں کو تاسف بھی ہوا مگر بقول مادرِ ہند کے:۔

سب آپ کیا۔ ہمارا کیا دوس / بیکار ہے رنج۔ ناحق افسوس

دیتی ہوں اب اختیار ان کو / سمجھایا ہے بار بار ان کو

ہر بات میں کریں گے یاری / تم سب ہو امانتیں ہماری

اس کے بعد اپنے بیٹوں کو پیار بھری نصیحتیں کیں اور آپس میں اتحاد کی پھر تلقین کی اور نفاق کی برائیوں سے آگاہ کیا۔ نظم حکومت تاجروں کے سپرد کیا اور بیٹوں سے ان سے تعاون کرنے کو کہا۔

بیٹو انھیں اب عزیز جانو / جو کہتی ہوں اس کو دل سے مانو

جاتی رہی تم سے قابلیت / جو تم کو یہ دیں۔ وہ ہے غنیمت

تاجروں سے کہا کہ ان میرے جگر کے ٹکڑوں کا خیال رکھنا۔

ان لوگوں سے پھر کہا بصد سوز / رکھنا خبر تم ان کی شب و روز

۱۸۵۸ء میں ان تاجروں سے انتظام سلطنت کے اختیارات براہ راست تاج برطانیہ کے ہاتھ میں آگئے۔ اور ۱۸۵۸ء کے فرمان شہنشاہی کے ذریعہ عام معافی کے ساتھ ساتھ ہندوستانیوں پر مراحم خسروانہ کی بارش شروع ہوئی۔ شادؔ نے اس تبدیلی سے مادر ہند کی صورت حال بدل جانے کی بات بڑے شد و مد سے پیش کی

جس کوچہ کو دیکھو بوستاں تھا / جس غنچہ کو سونگھو عطرداں تھا

دربار شہنشاہی میں مادر ہند کی آؤ بھگت اور مملکت کی روز افزوں ترقی کو شادؔ نے بڑے خوب صورت لفظوں میں بیان کیا ہے۔ تیس برسوں میں بقول شادؔ ہند کی کایا پلٹ گئی:۔

جو پھول ہے باغ باغ ہے اب / جو ذرّہ ہے اک چراغ ہے اب

۱۸۸۸ء میں حکومت برطانیہ نے ہند پر اپنی حکومت کی پہلی جوبلی منائی۔ جوبلی کی شان و شوکت کو شادؔ نے لفظوں میں آتار لیا ہے۔ دربار کے حالات بھی زور و شور سے بیان کیے ہیں۔ مادر ہند کی دربار جوبلی میں آمد کو بیان کرنے کے بعد مادر ہند سے روبرو بادشاہ عرض حال کرایا ہے۔ یعنی مادر ہند اپنی

کس مپرسی، اور تاج برطانیہ کے سائے میں اپنی خوش حالی کو بیان کرتی ہے:

ہر طرح سے دل مرا ہے اب شاد ‌ ‌ شاہا ہوئی لُٹ کے ہیں پھر آباد
میں آپ خوشی سے کھو گئی ہوں ‌ ‌ یعنی کہ جوان ہو گئی ہوں
جیسا مجھے کر دیا جواں بخت ‌ ‌ قائم رہے تاج اور تخت

"تاج اور تخت" کے قائم رہنے کی دعا کی روایت تو چکبست تک چلتی... رہی مگر شاد نے اپنے خان بہادر ہونے کی لاج رکھ لی ہے۔ بادشاہ نے "مادر ہند" سے اس کی مراد دریافت کی۔ مادر ہند نے کہا۔

خواہش ہے مال کی نہ زر کی ‌ ‌ اولاد کی دُھن ہے اور نہ گھر کی
یعنی رہے تندرست اولاد ‌ ‌ پھولے پھلے گھر مرا ہو آباد
فرزند مرے ہیں قابل رحم ‌ ‌ ہوں سب کے لیے ہیں سائل رحم
شاہا گر آستاں پہ آئیں ‌ ‌ منہ مانگی مراد تجھ سے پائیں

شاہ نے جواب دیا:

گر اپنے حقوق کی طلب ہے ‌ ‌ انکار کسی کو اس سے کب ہے
کچھ اور دنوں ابھی سبق لیں ‌ ‌ تب مانگ کے مجھ سے اپنا حق لیں
مضطر کا علاج ہے مگر صبر ‌ ‌ کر اور پچاس سال تک جبر
پوتا ہو گا مرا زینت تخت ‌ ‌ چمکے گا ترا ستارۂ بخت
سوراج عطا کرے گا وہ شاہ ‌ ‌ بڑھ جائے گی تری شوکت وجاہ
بیٹے ترے حکمراں بنیں گے ‌ ‌ سر دارِ جہانیاں بنیں گے
بر آئے گی سب طرح کی اُمید ‌ ‌ ہو گا ترے واسطے وہ دن عید

سوراج ملا تو سہی، مگر شاہ کے پوتے کے کرم والطاف سے نہیں، ہندوستانیوں یعنی رام اور رحیم کی اپنی کوششوں سے ملا۔ اس کا ایک ثبوت تو یہی ہے کہ حضور پُر نور، نے دس سال زائد حکمرانی کی ۔ اور اس وقت بھی سوراج دینے پر تیار نہیں تھے۔ اگر ملک کے اندرونی اور بیرونی حالات نے مجبور نہ کر دیا ہوتا۔ بہر حال اس کے بعد شاد نے دولت شہنشاہی کے لیے دعا کی ہے۔ یہاں

اور اس طرح کے دوسرے موقعوں پر شاد نہیں بلکہ خان بہادر علی محمد نے اپنی زبان استعمال کی ہے۔ آخر میں شاعروں اور والا نظروں سے گزارش کی گئی ہے۔ یعنی درپردہ یہ شکایت ہے کہ میر کا قرار واقعی قدر نہیں ہوئی۔

سنتا نہیں کوئی جو اپنی فریاد   برسوں کی ریاضتیں ہیں برباد
اس شہر میں رہ کے کی ریاضت   معدوم جہاں تھے اہل ہمت
غم نے مرا برگ و بار چاٹا   اُٹھتی ہوئی کونپلوں کو کاٹا
دنیا کا بس اب نہ دم بھر و شاد
پیر کا ہے خدا خدا کرو شاد

مادر ہند پر تبصرہ

شاد کی اس مثنوی پر سیاسی نقطۂ نظر سے غور نہیں کرنا چاہیے۔ مثنوی کے فن اور تمثیل کے نقطۂ نظر سے اگر ہم اس پر غور کریں تو ہمیں اس میں بہت سی خوبیاں نظر آئیں گی بلکہ اگر میں یہ کہوں تو مبالغہ نہ ہوگا کہ سوائے سیاسی دریوزہ گری کے اس میں سبھی خوبیاں ہیں۔ مثنوی کا وہی ایجاز و اختصار جو نسیم کا طرۂ امتیاز ہے، اس میں بھی نظر آتا ہے۔ زبان و بیان کی وہی صفائی اور چابکدستی جو میر حسن کا خاصا ہے، اس میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ جذبات و کیفیات کے بیان کی وہی بے ساختگی ہے جس سے میر اثر سرخ رو تھے، اس میں بھی پائی جاتی ہے۔ روزمرہ اور محاوروں کی چاشنی جس سے مرزا شوق نیک نام ہوئے، اس میں مزہ دے رہی ہے۔ "ساقی نامہ" اور "بہاریہ اشعار" نے مثنوی کے رنگ و بو کی مہک سے اس کو بھی معطر کر رکھا ہے۔ مرقع نگاری نے بھی جہاں تہاں کمال کر دکھایا ہے۔

تمثیل کے نقطہ نظر سے شاد نے ہندوستان کو مادر ہند کے روپ میں پیش کیا ہے اور انگریز تاجروں کی مادر ہند کی خبر گیری اور داشت و پرداخت کو نظم مملکت کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اگرچہ حکومت و انتظام کے سلسلے میں کہیں کہیں الجھن باقی رہتی ہے اس لیے کہ اگر ہندوستان مادر ہند ہے تو پھر نظم، حکومت اور اس کا انتشار چہ معنی دارد۔ یہاں ہم اس کی کس مپرسی، ضعف اور غشی مراد لیں گے۔ رام اور رحیم یہاں کے ہندوؤں اور مسلمانوں کی تمثیل ہیں جن کے بغض و نفاق اور آپسی

جنگ نے بدیسی تاجروں کو تاخت وتاراج اور حکومت پر قبضہ کر لینے کی ترغیب دی۔ سوائے ان تین کرداروں کے بقیہ چیزیں اصل ہی بیان ہوئی ہیں۔ مثنوی میں جگہ جگہ عنوانات ہیں یہ عنوانات تمثیل کے رنگ کو اور تیز کرتے ہیں، گھٹاتے نہیں۔ مثلاً یہ عنوانات دیکھیے: "جناب عالیہ متعالیہ عصمت مآب مادر ہند۔" "مادر ہند کے لاڈلے فرزند۔" "جناب عالیہ مادر گرامی کا اپنے غافل فرزندوں کو ہنگام رخصت سمجھانا۔" مادر ہند کا دربار شہنشاہی میں آنا اور اس کی مملکت کا روز افزوں ترقی پانا۔" وغیرہ۔ مادر ہند، رام اور رحیم میں اگرچہ ابہام نہیں، لیکن بہر حال یہ مجرد چیزوں کی تمثیل ہیں اور ان سے ظاہراً کرداروں کے علاوہ دوسرے کردار مراد ہیں۔ دونوں سطحیں متوازی حرکت کرتی ہیں اور شاعر نے ان کرداروں کی مناسبت سے ان کے اطوار و کردار کا اعلان ابتدا ہی سے کر دیا ہے۔ اور اعمال و حرکات بھی بیان کیے ہیں۔ تمثیل کی ایک فضا بھی ہے، اگرچہ مدھم۔ پھر بھی یہ کردار اپنے ناموں کا اعلان ابتدا ہی سے کر دیتے ہیں۔ اس لیے ان کے تمثیلی حسن میں کمی آجاتی اور ابہام اظہار کی جھلک دکھائی لگتا ہے۔ اپنی ان خامیوں کے باوجود اس کو بہر حال اردو میں تمثیل نگاری کا مخزن نہ سمجھا جائے گا۔

عبرت کی مثنوی "حسن فطرت"

آزاد کے بعد کی تمثیلی مثنویوں میں دوسری قابل ذکر مثنوی "حسن فطرت" ہے[1] جو منشی گورکھ پرشاد عبرت گورکھپوری یعنی فراق گورکھپوری کے والد ماجد کے قلم کا ثمرہ پیش رس ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے اس کی اشاعت کے ساتھ ساتھ اس پر ایک تفصیلی مقدمہ بھی لکھا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کے قول کے مطابق مثنوی "حسن فطرت" کو مصنف نے ۱۸۹۰ میں لکھنا شروع کیا۔ حسن فطرت "طوطی ہند" میرٹھ میں ہفتہ وار شائع ہوتی تھی اور کم و بیش ہر ہفتہ میں اسّی اشعار لکھے جاتے تھے۔ ایک ثلث لکھنا باقی رہ گیا تھا کہ حضرت عبرت نے وکالت کا امتحان پاس کر کے لکھنؤ چھوڑ کر جہاں وہ مقیم تھے اور جہاں

---

[1] مثنوی "حسن فطرت"، مصنفہ منشی گورکھ پرشاد عبرت گورکھپوری۔ مطبوعہ ایوانِ اشاعت گورکھپور ناشر مجنوں گورکھپوری۔

اس مثنوی کی ابتدا بھی ہوئی تھی، گورکھپور میں سکونت اختیار کر لی اور وکالت کرنی شروع کر دی۔ گورکھپور میں اپنی گوناگوں مصروفیتوں کے سبب مثنوی کی تصنیف رک گئی اور جب ۱۹۱۸ء میں حضرت کی تندرستی خطرناک حد تک خراب ہو گئی اور بچنے کی کوئی اُمید نہیں رہی تھی تو انھوں نے تقریباً ۲۸ سال بعد اس کی تکمیل کی[1]۔ مجنوں صاحب کا یہ بھی خیال ہے کہ:

"چونکہ اس کو ختم ایسے وقت میں کیا گیا جب کہ شاعر کا دم واپسیں قریب تھا اور دنیا کا طلسم حباب کی طرح ٹوٹنے والا تھا، اس لیے مثنوی بلا ارادہ ایک الہامیہ ہو گئی"[2]

حضرت مجنوں نے ناواقفیت کے سبب یہ بھی لکھ دیا کہ:

"نفس موضوع کے اعتبار سے بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ اُردو میں اپنی نوعیت کی یہ پہلی چیز ہے۔ اُردو زبان میں ایسے تمثیلی قصوں کا رواج نہیں تھا۔ یہ پہلی مثنوی ہے جو شروع سے لے کر آخر تک تمثیل و کنایہ میں لکھی گئی"[3]

حالاں کہ اگر مجنوں صاحب ذرا بھی تحقیق کر لیتے تو انھیں کم از کم قصہ "حسن و دل" ہی کے نسخوں کا علم ہو جاتا جو ایسے ہی تمثیلی قصوں کو پیش کرتے ہیں اور جن میں شروع سے لے کر آخر تک تمثیل و کنایہ کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی جس میں جسم کی مملکت میں روح کو تخت کا والی قرار دیا گیا ہے اور جس کا لخت جگر دل نامی تھا، حیرت کی مثنوی 'جنگ عشق' کا ناقص چربہ معلوم ہوتی ہے۔ عبدالرحمٰن حیرت نے حسن و دل اور عقل و عشق کے معاملات کو تفصیل سے بیان کیا تھا۔ عبرت اسے نہایت مختصر اور مجمل طور سے بلکہ ادھورا ذکر کرتے ہیں۔ کچھ اختلافات بھی ہیں۔ مثلاً حیرت نے روح کو بادشاہ فرض کیا تھا۔ عبرت مملکت جسم کی ملکہ ٹھہراتے ہیں اور عشق کے بجائے نیرنگ شاہ کا ذکر کرتے ہیں، جس کی بیٹی حسن تھی۔ موضوع اور واقعات کے بیان میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ حیرت نے جنگ عشق کے ذریعہ سلوک و معرفت

---

[1] ملاحظہ ہو مقدمہ۔ "حسن فطرت" از مجنوں گورکھپوری

[2] مقدمہ مثنوی ہذا۔ صفحہ ۱۲

[3] مقدمہ مثنوی "حسن فطرت" صفحہ ۱۳

کی منازل طے کی ہیں۔ عبرت وجود انسانی کی کیفیت نفس کو اس تمثیلی قصے کے ذریعے پیش کرتے ہیں :

وہ نفس جس سے ہے قائم وجود انسانی — وہ کیفیت جسے کہتے ہیں لوگ نفسانی
اترنا ذہن میں وہ مختلف خیالوں کا — وہ سونا خواب تصور میں ہوش والوں کا
بشر کی عمر طبیعی کا اک سہارا ہے — اگر نہ سمجھو تمھیں ذیل میں اشارا ہے

ذیل میں یہ اشارا اسی قصے کی طرف ہے، جسے تمثیل کے ذریعے پیش کیا گیا ہے جنگ عشق ۱۳۰۱ھ میں لٹریری سوسائٹی بریلی سے شائع ہوئی تھی۔ یعنی تقریباً ۱۸۸۵ء میں اور حضرت عبرت نے اپنی مثنوی ۱۸۹۰ء میں لکھنی شروع کی۔ لکھنؤ میں قیام کی وجہ سے اس کتاب کا نظر سے گزرنا حیرت کی بات نہیں۔ مگر انھوں نے اس کا کہیں اعتراف نہیں کیا ہے۔ بلکہ مقدمہ نگار تو جنگ عشق سے بھی بے خبر ہے، اس لیے سوائے اس مواد اور موضوع کے جو "جنگ عشق" سے مماثل ہے۔ اسے کسی اور قرینے سے "جنگ عشق" سے ماخوذ نہیں کہا جا سکتا۔ ہو سکتا ہے کہ مصنف کی رسائی "حدائق العشاق" ہی تک ہو گئی ہو اور یہ اسی سے مستفاد ہو۔ مقدمہ نگار نے مثنوی کی نمایاں شان اور صفات کے سلسلے میں یہ دعویٰ پھر دہرا دیا ہے کہ :

"مثنوی میں اگر کوئی بدعت کی گئی ہے جو کسی حد تک غیر مانوس معلوم ہوتی ہے تو وہ یہ ہے کہ حضرت عبرت نے جسم کو ایک شہر مانا ہے۔ روح، دل، حسن وغیرہ کو متشخص کر کے افراد قصہ رکھا ہے لیکن اس کے متعلق پہلے بتایا جا چکا ہے کہ "حسن فطرت" ایک تمثیلی قصہ ہے، جس کی دوسری مثال اردو زبان میں مشکل سے مل سکتی ہے۔"[1]

اس دعوے کے بارے میں اس کے سوا اور کیا کہا جائے کہ مقدمہ نگار نے ایسا دعویٰ کیا ہے جس کا کوئی ثبوت نہیں۔ دعویٰ بغیر دلیل کے تجاہل کی، اور کسی بات پر بغیر تحقیق کے اصرار لاعلمی کی دلیل ہے۔ جو مجنوں گورکھپوری جیسے اہل علم کے شایان شان نہیں۔ بہرحال "حسن فطرت" کے افراد اور قصے[2] کی تفصیلات تھوڑے بہت اختلاف کے ساتھ اردو میں اس سے پہلے پیش کی جا چکی ہیں۔ اسے حضرت عبرت کے ذہن کی اختراع نہیں کہا جا سکتا۔

---

[1] مقدمہ مجنوں گورکھپوری صفحہ ۱۲

«حسن فطرت» کا قصہ

«حسن فطرت» کا قصہ یہ ہے کہ جسم نامی شہر میں تاج و تخت کا والی روح نامی ملکہ تھی۔ دل جس کا لخت جگر تھا۔ ایک دن وہ سیر کرنے نکلا تو ایک پُر فضا جگہ پر پہنچ گیا۔ اس جگہ کا نام نگارخانہ تھا۔ اُس وقت اس نے دُور سے دیکھا کہ نگارخانہ کے بادشاہ نیرنگ شاہ کی بیٹی حسن اپنی سہیلیوں کرشمہ، عشوہ، اور ادا و ناز کے ساتھ آ رہی ہے۔ سہیلیوں نے دل کو راہ سے ہٹ جانے کے لیے کہا، مگر وہ سحر زدہ اپنی جگہ اڑا رہا، مجبوراً حسن بدگمان ہو کر وہاں سے چلی گئی۔ دل ہوش و حواس کھو بیٹھا۔ دوسرے دن گرد و غبار اڑاتا اِدھر اُدھر پھرنے لگا۔ نگارخانے میں خاک جو اڑی، حسن نے خفا ہو کر پوچھا یہ سب کیا ہے۔ سہیلیوں نے بتایا کہ اسی نوجوان کا کیا دھرا ہے۔ بس پھر کیا تھا، اس کی تیوری چڑھ گئی، اس نے حکم دیا کہ تم سب اپنی فوج لے کر اس پر پل پڑو۔ مگر دل نے ایسی بے جگری سے مقابلہ کیا کہ حسن کی فوج ٹھہر نہ سکی۔ لیکن جاتے جاتے ادا نے ایک تیر ایسا چلایا کہ دل کے سینے میں ترازو ہو گیا۔ دوسری طرف حسن دل کی جوانمردی اور بہادری سے متاثر ہو کر دل ہار بیٹھی مگر ظاہرا کہا کہ :

شکست و فتح بشر قسمتوں سے پاتا ہے
پہ عزّ و جاہ کو اپنی ہر اک بچاتا ہے
میں چاہتی ہوں کچھ اور ڈھب کی بات چلے
کہ خوب زچ ہو یہ دل اور کھا کے مات چلے

سہیلیوں نے کہا کہ یہ کام تغافل سے ہو سکے گا۔ وہ ہر ایک فتنے کو دم دے کر سلا دیتا ہے اور ہر کام پہ اپنے گوں کے آدمی لگا دیتا ہے۔ تغافل آیا۔ حسن نے اس سے دل کی بات کہی :

میں چاہتی ہوں تغافل کوئی عمل تو چلا
پڑیں نہ پاؤں جہاں، دل کو سر کے بل تو چلا

ادھر تغافل چلا، ادھر دل کی حالت ادا کے تیر کے زخم سے ناگفتہ بہ تھی اور وہ اپنے آپ کو کوستا تھا۔ بالآخر حسن کے سراغ کے لیے اسی طرف چل پڑا، جدھر حسن گئی تھی۔ ادھر وہ چلا اور ادھر تغافل نے اپنے عمل سے اسے ایسی جگہ مقید کیا جہاں اس کے نکلنے کی کوئی راہ نہ تھی۔ اس طرف یہ

واقعہ ہوا۔ دوسری طرف روح بیٹے کی مستقل جدائی سے بے قرار ہو اُٹھی۔ اس کا بہت سراغ لگایا گیا، مگر بے کار۔ اس کے دو صلاح کار ہوش و حواس عقل کو جو روح کا سچا مشیر اور نمک حلال وزیر تھا، بلانے گئے۔ عقل نے روح کو تسلی تشفی دے کر وعدہ کیا کہ:

خدا نے چاہا تو اس کا پتہ لگاؤں گا
جہاں پہ ہوگا مرادِ دل، وہیں میں جاؤں گا

عقل نے وعدہ تو کر لیا مگر کام بڑا روح فرسا اور خطرناک تھا اس لیے اس نے سچے دل سے خدا سے دعا مانگی :۔

مری مراد پہ پہنچا مجھے سلامت سے　　بچا یو مرے پروردگار آفت سے

پھر حواس و ہوش کو سفر کی تیاری کا حکم دیا اور کہا کہ جتنے بھی رزم و بزم کے شیفتہ شہر یار ہوں، سب کو حاضر ہونے کا حکم دو۔ حواس و ہوش نے حکم کی تعمیل کی۔ عقل نے دیکھا کہ جب سب آ گئے ہیں، تو روح کو بلانے چلا، تاکہ وہ ان کے بیچ آ سکے۔ جب ان کے درمیان وہ کرسی شاہی پر بیٹھ گئی تو عقل نے خود خطاب کیا اور کہا کہ :

پلٹ کے آؤں نہ جب تک دیارِ شاہی میں　　رہو رعیت و ملکہ کی خیر خواہی میں
یہ کہہ کے عقل نے تقریر ختم کی اپنی　　اُٹھی جو بزم، تو ہر اک نے راہ لی اپنی

یہاں تک تو عبرت نے بڑی تفصیل اور خوبصورت مرقعوں کے ساتھ مثنوی لکھی لیکن بعد کے واقعات کو مختصر کر دیا کہ قصہ ہی ناقص رہ گیا۔ غالباً شدید علالت نے اس کا موقع ہی نہیں دیا۔ آگے عبرت نے نگار خانے کا مختصراً حال بیان کیا ہے یعنی :

ہر ایک سمت عیاں تھا کرشمہ قدرت کا　　ہر ایک شے سے ٹپکتا تھا حسن فطرت کا

دشت میں نیرنگ شاہ کا اجلاس لگا تھا اور وہ ہر ایک کارندے کی روداد سنا جاتا تھا۔

ہر ایک شخص کی روداد شاہ سنتا تھا　　ہر ایک کے لیے واجب سزا وہ چنتا تھا

پھر یکا یک نگار خانے کی ساری بہار ختم ہو گئی۔ یعنی آخر میں حضور شاہ دل کی پکار ہوئی۔ اسے سزائے موت سنا دی گئی۔ اس بیچ میں عقل بھی آ پہنچا۔ دل کی موت کا حال سن کر وہ بھی بحر غم میں ڈوب گیا اور اسی کے ساتھ حضرت عبرت کا بھی کچھ پتہ نہ چلا :

یہ حال دیکھ کے وہ بحرِ غم میں ڈوب گیا   اور اس کے ساتھ ہی عبرت کا کچھ پتہ نہ چلا

حسن فطرت پر تبصرہ

آخر کا حال اس قدر عجلت اور اختصار سے لکھا گیا کہ اصل موضوع اور کہانی کا مقصد ہی فوت ہو گیا عقل نے اپنی تیاری میں اتنی تاخیر کی کہ معلوم ہوتا ہے کہ برسوں لگ گئے۔ نہ جنگ، نہ حسن و دل کا عارضی یا مستقل وصال اور نہ دل کے مصائب و مسائل۔ آخر میں کہانی کی بساط جس طرح اُلٹی گئی ہے، حیرت ہوتی ہے۔

دل کو سزائے موت دینا بھی حیرت انگیز ہے۔ دل تو خود ہی حصارِ حسن کا قیدی بنتا ہے۔ بغیر دیدارِ حسن اس کا غریقِ بحرِ فنا ہونا معلوم۔ وجودِ انسانی کی یہ کیفیت بنفس عجیب ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ واقعی حضرت عبرت کا اِدھر دل ڈوبا اور اُدھر وہ دل کو لے ڈوبے۔

مثنوی اگر حضرت عبرت کی صحت کے زمانے میں مکمل ہوتی تو تمثیلی مثنویوں میں واقعی ایک اضافہ ہوتی۔ اس حالت میں بھی اس کی کئی ایک خصوصیات ہیں جن کا ذکر نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ مثنوی کے ۳۹۷ اشعار میں سے آخر کے ۸ اشعار جن میں عقل کی تیاری سفر اور روانگی کے بعد کے واقعات جن کی تفصیل میں بھی ۳۸۹ ہی اشعار کہے جا سکتے تھے، بڑی عجلت میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ اس حصے کے علاوہ جو واقعتاً بسترِ مرگ کی تخلیق معلوم ہوتا ہے، بقیہ حصے میں مثنوی کا حسنِ الفاظ و تراکیب کا جادو، واقعات کا ارتقا، مرقع نگاری اور راغ و باغ کی عکاسی، سبھی چیزیں اچھے ڈھنگ سے بیان ہوئی ہیں اور اپنا ایک اثر چھوڑ جاتی ہیں۔ "حسن فطرت" میں مثنویوں کی رسمی روایتوں کی پابندی نہیں ہے۔ مثلاً حمد۔ نعت۔ منقبت اور عرض حال جیسی ضروری چیزیں نہیں۔ حیات انسانی سے متعلق ۵۔ ۴ اشعار کے بعد اصل قصہ شروع ہو گیا ہے۔ مثنوی میں روانی اور تسلسل ہے اور زبان خاصی صاف ہے۔ سوائے آخری حصہ کے واقعات کے تسلسل میں کہیں کوئی خلل نہیں ہوتا۔ واقعہ نگاری بھی اچھی ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے صحیح لکھا ہے کہ:

> مثنوی نگار کا یہ فرض ہے کہ جس شخص کا واقعہ بیان کرے اس کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے اُتار کر رکھ دے اور جس موقع محل کا واقعہ ہو اس کو ہو بہو

پیش نظر رکھ دے۔ اس لحاظ سے بھی حسن فطرت کامل العیار ہے۱؎۔"

اس کی ایک مثال دیکھیے:۔

سنا چکے تمہیں ہم کیفیت زمانے کی — اب آؤ سیر کرائیں نگار خانے کی
بہت وسیع تھا میدان نگار خانے کا — دراصل ایک نمونہ تھا وہ زمانے کا
کہیں چمن تھا دہکتا پٹ سے پھولوں کی — کہیں تھا باغ دکھاتا بہار جھولوں کی
بچھا تھا فرش کہیں سبز سبز گھاسوں کا — جہاں مزاج بہل جاتا تھا اداسوں کا
کہیں کہیں نظر آتا تھا جھنڈ کیلوں کا — لیے ہوں جیسے سپاہی ہرا ہرا جھنڈا
بڑے بڑے تھے شجر پیپل اور برگد کے — کھڑے تھے دشت میں گویا کہ شہ طبدبد کے
تھے اونچے اونچے بہت سے درخت تاڑوں کے — کھڑے تھے ایسے کہ ٹیلے ہوں کچھ پہاڑوں کے
کہیں کہیں تھی شفا بخش چھاؤں نیموں کی — جہاں نہ ہوتی تھی حاجت کبھی حکیموں کی
کہیں تھیں نہریں کہیں پوکھرے کہیں تالاب — تھے پودے جن سے کہ سر سبز اور زمیں شاداب
کسی مقام پہ مشکل گزار جنگل تھا — کہیں گھنا تھا کہیں خار دار جنگل تھا
ہر ایک سمت عیاں تھا کرشمہ قدرت کا — ہر ایک شے سے ٹپکتا تھا حسن فطرت کا

کردار نگاری خوب ہے روح، حسن اور دل کی مختلف کیفیات مختصر لفظوں ہی میں سہی، پُردرد اور پُرتاثیر ہیں۔ زبان و بیان میں بے ساختگی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعر بلا ارادہ اور بلا کوشش کے صفحہ قرطاس پر اترتے آتے ہیں۔ پہلا ہی شعر دیکھیے:۔

بگڑنا بننا حقیقت میں اتفاق پہ ہے — خوشی بشر کی مگر منحصر مذاق پہ ہے
صلاح خلق طبیعت کے برخلاف نہیں — مزاج اصل سے نیچر کو اختلاف نہیں

مصرعوں کی روانی، الفاظ کی بندش اور محاوروں کی برجستگی تو کہیں کہیں اپنا جلوہ دکھا کر آنکھوں کو خیرہ کر دیتی ہے۔

۱؎ مقدمہ حسن فطرت۔ صفحہ ۱۶

خدا کے فضل و کرم سے وہ جب جوان ہوا
تو گُل کھلانے کو تیار آسمان ہوا

تُو اے خدا کس و ناکس کا پالنے والا
سروں سے آئی بلاؤں کو ٹالنے والا
ترے ہی جلوے سے تارے سب آسمان میں ہیں
ترے ہی رنگ کی نیرنگیاں جہان میں ہیں

حُسن کی تعریف کے سلسلے میں تشبیہہ و استعارے کا جادو ملاحظہ ہو:۔

وہ من کہ جان گنوا بیٹھے منچلے جس پر — وہ چیز ناز ہیں کرتے بُرے بھلے جس پر
وہ چاندنی کہ جہاں ماہ ایک پارہ ہے — وہ دھوپ جس کا کہ خورشید اک شرارہ ہے
وہ صبح جس میں نسیم مراد چلتی ہے — وہ شام، آرزو کی شمع جس میں جلتی ہے

زبان عام فہم اور سلیس ہونے کے باوجود ابتذال سے پاک ہے۔ یہی وہ سادگیِ حُسن فطرت ہے جو پوری مثنوی پر چھائی ہوئی ہے اور جس کے سبب بظاہر معمولی شعر بھی تاثیر سے بھرے ہوئے ہیں۔ اس میں عقل کی زبانی ایک مناجات بھی ہے جو اثر و دل فریبی کے لحاظ سے پوری مثنوی کی جان معلوم ہوتی ہے:

تُو اے خدا کس و ناکس کا پالنے والا — سروں سے آئی بلاؤں کو ٹالنے والا
اگرچہ وہم و گماں نے کیا خیال بہت — ترے لیے ہوئی ہر چند قیل و قال بہت
کوئی بھی تیری حقیقت بیان کر نہ سکا — نہ کر سکا شرح داستان کر نہ سکا

مگر جنھوں نے ترا فیض کچھ اُٹھایا ہے
وہ جانتے ہیں کہ تو نے ہی سب بنایا ہے

اسی ضمن میں آدمی کے اشرف المخلوقات ہونے کا ذکر آگیا ہے۔

شعور و عقل سے جس کا دماغ روشن ہے
تمام خلق میں جس کا چراغ روشن ہے

ہے جس کے ہاتھ میں دنیا کا انتظام تمام
بشر نہ ہو تو ابھی ہو جہاں کا کام تمام
بشر کا کوئی جہاں میں نہیں مقابل ہے
اگرچہ تنگیِ سینہ سے ضیق میں دل ہے
بشر نہیں ہے تو سارا جہان سونا ہے
سو وہ بھی تیری ہی قدرت کا اک نمونہ ہے

زبان و محاورے کی دو چار خامیوں کے سوا مثنوی صاف ستھری، دلکش اور جاذب تو یہ ہے۔ مجنوں گورکھپوری نے یہ صحیح لکھا ہے کہ :-

"ان کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ کہیں یہ محسوس نہیں ہونے دیتے کہ وہ ہم کو کوئی درس دے رہے ہیں۔ یہ ان کی صناعی ہے۔ ان کے کلام میں اس خشکی اور بے کیفی کا نام بھی نہیں جو عموماً درسی یا اخلاقی شاعری کی امتیازی شان ہوتی ہے۔" (۱)

سرور جہاں آبادی کی تمثیلی نظمیں

ڈاکٹر حکم چند نیر نے "سرور جہاں آبادی ۔ حیات اور شاعری" میں سرور کی کئی نظموں کے بارے میں دعویٰ کیا ہے کہ وہ تمثیلی ہیں۔ نیچرل شاعری، اجڑی ہوئی دلہن، شیون عروس، جلوۂ امید، امید اور طفلی، دنیا کی اجڑی ہوئی محفل اور سال گزشتہ سرور کی طبع زاد تمثیلیں ہیں۔ سال گزشتہ انگریزی سے ترجمہ شدہ ہے۔ پہلی تین تمثیلیں اردو شاعری سے متعلق ہیں۔ جلوہ امید میں مادر وطن کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ امید اور طفلی اور دنیا کی اجڑی ہوئی محفل بالترتیب امید اور موت سے متعلق ہیں۔" (۲)

---

(۱) مقدمہ "حسن فطرت" ص ۲۹

(۲) سرور جہاں آبادی، حیات اور شاعری۔ ادارہ فروغ ادب، لکھنؤ۔ بار اول ۱۹۶۸ء، ص ۸۹ - ۲۸۸

اسی کتاب کے حوالے سے ڈاکٹر گیان چند نے بھی ان کو تمثیلی کہا ہے۔ "آزاد کی طرح درگا سہائے سرور نے بھی ذیل کی تمثیلی نظمیں لکھیں :۔

"نیچرل شاعری۔ اُجڑی ہوئی دلہن۔ شیون عروس۔ جلوۂ امید۔ امید اور طفلی۔ دنیا کی اُجڑی ہوئی محفل۔ سالِ گزشتہ۔"

آگے مزید کہا ہے کہ :۔

"سرور نے ان نظموں میں تمثیل کے ساتھ ساتھ شاعری کا حق بھی ادا کیا ہے۔"(۱)

میرا خیال ہے کہ سرور نے شاعری کا حق تو بلاشبہ ادا کیا ہے مگر تمثیل کا حق ادا نہیں کیا۔ ان نظموں میں سوائے ایک کے تمثیل کا بھرپور عکس ناپید ہے۔ تمثیل کی کوئی فضا نہیں۔ زیادہ سے زیادہ ان میں کسی ایک چیز کو متشخص کر کے اس کے سراپا کے ساتھ ساتھ اس کے گُن گائے گئے ہیں۔ تمثیل کی سطح اکہری محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً زبانِ اردو سے متعلق نظمیں لیجیے۔ شیون عروس کی ابتدا یوں ہوتی ہے :۔

سو گیا بالش پہ سر رکھ کر دمِ فکرِ سخن
ناگہاں آئی نظر اِک لعبتِ سیمیں بدن
اُلجھے سُلجھے بال، مستانہ ادا، متوالی چال
تیکھی چتون، گورے گورے گال، چھوٹا سا دہن
ننھی ننھی انگلیاں، پتلی کمر، بوٹا سا قد
اس پہ سونے میں سُہاگہ جامہ زیبی کی پھبن

سراپے ہی کے اشعار تقریباً ۱۶ ہیں۔ سراپا کے بعد شاعر نے اس سے پوچھا کہ اے مہ لقا تو کون ہے۔ اس نے جواب دیا :۔

یادگارِ عزّ و شانِ دولتِ اسلامیہ
دلّی والی ہوں میں اُردوئے معلّٰی کی دلہن

ظاہر ہے اس بے حجابی کے بعد تمثیل کا بھرم کہاں قائم رہ سکتا ہے۔ پھر اس نے اپنی داستان

---

(۱) تحریریں۔ صن ۹- ۲۸۹

نشاط و غم سنائی۔ اپنا بچپنا، اپنی جوانی، اپنے میکہ اور سسرال یعنی دلی اور لکھنؤ کی رنگ رلیوں کا ذکر کیا۔ اور آخر میں یہ کہا کہ:۔

شاعروں نے ایشیائی طرز پر ڈھالا مجھے
کر دیا اس پر ملمع تھا جو کندن سا بدن

اور اس کے بعد یہ گزارش کی کہ اب تو یہ زلفِ دوتا کی بیڑیاں کھول دو تا کہ میں نیچر کی دلہن بن سکوں۔

ایشیائی وضع سے جی میرا گھبرانے لگا
مجھ کو صدیاں ہو گئیں پہنے ہوئے یہ پیرہن
او زمانہ وہ بھی ہوگا کوئی دورِ روزگار
بن کے جب پردے سے نکلوں گی میں نیچر کی دلہن
میں سپہر قوم پر چمکوں گی بن کے آفتاب
وہ بھی دن ہوں گے کوئی اے دورۂ چرخ کہن

اس نظم کا شعری حسن اپنی جگہ پر، مقصد بھی اچھا ہے، مگر اس طرح کی تمثیلیں جو شروع ہی سے اپنے کو واضح کر دیں اور جس میں صرف ایک ہی کردار کو تمثیل کے پردے میں پیش کر کے تنہا بیانی سے کام لیا گیا ہو، مکمل تمثیل نہیں۔ اسے زیادہ سے زیادہ جزوی تمثیل کا نام تو دیا جا سکتا ہے۔ ۶۵ اشعار کی یہ نظم شاعری کا تو اچھا نمونہ ہے مگر تمثیل کا نہیں۔" (۱)

دوسری نظم "اجڑی ہوئی دلہن" ہے۔(۲) جس میں شروع سے آخر تک شاعر ہی نے اردو کو ایک دلہن سمجھ کر خطاب کیا ہے۔ بلاشبہ اس میں بھی سراپا دلہن ہی کا ہے لیکن اسے مشخص تک نہیں کیا گیا۔ اس کی ابتدا شاعر نے یوں کی ہے:۔

---

(۱) ڈاکٹر حکم چند نیر نے "سرور جہاں آبادی۔ حیات اور شاعری" میں اس نظم کو "ستر شعر والی نظم کہا ہے (ص ۱۸۹) حالاں کہ انہی کے مرتب کیے ہوئے "نوائے سرور" میں یہ نظم صرف ۶۵ اشعار کی ہے۔

(۲) نوائے سرور۔ مرتبہ ڈاکٹر حکم چند نیر۔ ص ۸۶

او عروسِ مہ لقا، او شاہدِ ماتم نشیں
آہ او رنگیں ادا، او دلی والی نازنیں
یاد آیا مے کہ تھی تیری جوانی جوش پر
چٹکیاں لیتی تھی دل میں ہر اداے دلنشیں

خاتمہ ان شعروں کے ساتھ ہوا ہے :

گوشِ عبرت میں مزارِ خفتگانِ خاک کی
آرہی ہے دھیمی دھیمی ایک فریادِ حزیں
بر مزارِ ما غریباں نے چراغے نے گلے
نے پر پروانہ سوزد نے صدائے بلبلے

یہ نظم کسی طرح بھی تمثیل کی تعریف میں نہیں آتی۔ البتہ تشبیہہ و استعارے کی بھبن نشاط انگیز ضرور ہے جنھیں آپ تمثیل کے اثرات کا عکس کہہ لیجیے۔

تیسری نظم جس کا ذکر ڈاکٹر حکم چند نیّر نے کیا ہے وہ "نیچرل شاعری" ہے لیکن نہ تو یہ نظم "نواے سرور" ہی میں ہے اور نہ "سرور جہاں آبادی۔ حیات اور شاعری" میں اس کی مثال ہی کہیں ملتی ہے۔ قیاس یہ ہے کہ یہ نظم بھی اسی قبیل کی ایک نظم ہوگی جس میں شاعرانہ حسن بیان کے ساتھ اردو کی کسمپرسی کا دکھڑا رویا گیا ہوگا۔ معلوم نہیں کس وجہ سے یہ نظم "نواے سرور" میں شامل ہونے سے رہ گئی۔ حالاں کہ کتاب کے آخر میں بھی بہت سی نظمیں اور رباعیات شامل کی گئی ہیں۔

"سالِ گزشتہ" "جلوۂ امید" "امید اور طفلی" اور "دنیا کی اجڑی ہوئی محفل" کو بھی تمثیلی نظمیں کہا گیا ہے۔ "سالِ گزشتہ" کے بارے میں ڈاکٹر نیّر نے "سرور جہاں آبادی۔ حیات اور شاعری" میں صرف اتنا ذکر کیا ہے کہ یہ انگریزی سے ترجمہ ہے۔[1] لیکن اس کے شعر نموناً بھی نہیں پیش کیے۔ "جلوہ امید" کو بھی تمثیلی نظم کہا ہے۔ لیکن اس کا بھی مزید ذکر خیر نہیں[2] اور اتفاق یا کسی اور وجہ سے یہ دونوں نظمیں بھی

---

(۱) سرور جہاں آبادی۔ حیات اور شاعری۔ صد ۲۸۹

(۲) صرف اتنا ذکر ہے کہ اس میں مادرِ وطن کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ صد ۲۸۹۔ یہی اور اتنی ہی بات ڈاکٹر گیان چند نے بھی کہہ دی ہے۔ ملاحظہ ہو "تحریریں" صفحہ ۲۵۹

"نوائے سرور" سے غائب ہیں۔ نوائے سرور اگرچہ خمخانۂ سرور (۱۹۱۱ء) جام سرور مطبوعہ ۱۹۱۱ء اور "خم کدۂ سرور" ۱۹۳۱ء کی منتخب نظموں اور شعروں کا مجموعہ ہے، لیکن تمثیل کے خصوصی ذکر کے ضمن میں ان نظموں کو انتخاب کیا جاتا تو اچھا تھا۔ "امید اور طفل" اور "دنیا کی اجڑی ہوئی محفل" کے بارے میں ڈاکٹر نیر نے لکھا ہے کہ یہ بالترتیب امید اور موت سے متعلق ہیں(۱)۔ اور "امید اور طفل" نظم بھی "اجڑی ہوئی دلہن" کی طرح ایک خطابیہ نظم ہے۔ جس میں تمثیل کی کوئی خوبی نہیں۔ صرف اپنے کو امید کا بچہ کہنے اور بچپن کی اٹھکھیلیوں کا ذکر کرنے سے امید کی کوئی صورت نہیں ابھرتی۔ امید کے بچپن کا بیان شاعر کے اپنے بچپن کا زمانہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کی ابتدا یوں ہوئی ہے:۔

یاد بچپن کے ہیں وہ دن امید
جب کہ تھی تو صغیر سن امید
میں بھی کم سن تھا، تو بھی کمسن تھی
اور تری آرزو بھی کمسن تھی
تو کھلونا تھی میرے بچپن کا
تجھ سے تھا ساتھ چولی دامن کا

پھر ذکر کیا ہے کہ اے لال لال حنا آلود انگلیوں والی اور کبود کبود مستی مالیدہ لب والی امید تو نے میرا ساتھ کیوں چھوڑ دیا۔

تو نے کیوں میرا ساتھ چھوڑ دیا
ہاتھ میں لے کے ہاتھ چھوڑ دیا
تجھ میں کیا وہ وفا کی خو نہ رہی
نہ رہا میں ہی یا وہ تو نہ رہی

آخر میں کہا کہ:۔

وہ لڑکپن کے مشغلے نہ رہے   وہ امنگیں وہ ولولے نہ رہے

---

(۱) سرور جہاں آبادی:۔ حیات اور شاعری، ص ۲۸۹

نہ وہ اگلی سی خاک بازی ہے   نہ وہ نغمے نہ نے نوازی ہے

ظاہر ہے اس کو بچپن کی معصومیت کے سوا اور کیا کہا جا سکتا ہے۔ بچپن کی بے فکری کے زمانے میں امید اور ناامیدی کا احساس بھی محلِ غور ہے۔ نظم البتہ خوب صورت ہے اور سرور کی تمام نظموں کا جو خاصہ ہے، اس میں بھی نمایاں ہے۔ اسے تمثیلی نظم نہیں کہا جا سکتا۔ ہاں تمثیل کے اثرات ضرور پائے جاتے ہیں۔

"دنیا کی اُجڑی ہوئی محفل" (۱) عالمِ نیرنگ خواب کا بیان ہے، کہتے ہیں کہ رات خواب میں دیکھا کہ چند دوستوں کے ساتھ سرگرمِ عیش ہوں۔ سماں کا ذکر ہے کہ ایک کنج باغ تھا۔ چاندنی چھٹکی ہوئی تھی۔ کہیں ایک نہر بہہ رہی تھی، کہیں پھولوں کے مختلف قطعے اپنی بہار دکھا رہے تھے۔ ٹھنڈی ہوائیں چل رہی تھیں۔

الغرض جملہ مہیا تھے وہاں اسبابِ عیش
ساقی و جام و سبو و مطرب و چنگ و رباب

سامنے پری زادوں کا جھرمٹ تھا۔ جن میں سے ایک ایک کافر شباب جوش پر آیا ہوا تھا۔ جی چاہا کہ ان کے ساتھ دادِ عیش دی جائے کہ اتنے میں عقل نصیحت سنج آ گئی اور نصیحت کرنے لگی :

ہوش میں آ او شرابِ عشق کے مارے ہوئے
ہو ہوائے شوق میں اتنا نہ گرمِ اضطراب
دُور رہنا دیکھ ان اصنام کافر کیش سے
ہیں یہ پریاں خانہ سوزِ طاعت و زہد و ثواب

عقل جب نصیحت کر چکی تو شاعر سے بولی :-

سامنے یہ جو دھرے ہیں شیشہ و جام و سبو
جن کے دلدادہ نظر آتے ہیں یارانِ شباب
نشۂ دنیائے دوں سے سب کے سب معمور ہیں
زہر ہے ان میں بباطن اور بظاہر ہے شراب

---

(۱) نوائے سرور، ص۱۰

یہ وہ مے ہے جس کی مستی ہے پیامِ خوابِ مرگ
نشۂ غفلت ہے جس میں ہے یہ وہ صہبائے ناب

عقل نصیحت کر کے اِدھر رخصت ہوئی اور اُدھر محفل میں ایک انقلاب سا آگیا۔ یعنی ہر چیز نظروں سے غائب ہوگئی۔ یہ حالت دیکھ کر شاعر ابھی ششدر و حیران ہی تھا، کہ ناگہاں ایک تمثال خواب محفل میں نظر آئی۔ دو شعر اس کے سراپا کے بھی سن لیجیے :-

بے مروّت، بے وفا۔ غارت گرِ خلقِ خدا
فتنہ ساماں، آفتِ جاں، یار کش، خانہ خراب
سرعت سیماب رگ رگ میں بھری تھی جائے خوں
برق تھی یا تھی چھلاوہ شوخیِ حسن شباب

اس فتنہ ساماں نے تلوار سے سب کو غریقِ مے، خواب مرگ بنا دیا۔

کر کے اِک اِک کو قتیلِ دشنہ ہائے خوں چکاں
خاک کا گنبد بنا کر بھر دیا ان سب کو داب
چھا گیا آنکھوں میں سب کی خواب نوشین اجل
بن گئی شہرِ خموشاں اب وہ بزمِ لاجواب

اس کی حالت عجیب بدرنگ ہو رہی تھی۔ اس کی آنکھوں سے جوئے خوں رواں تھی اور دل سے یہ صدا تھم تھم کے آتی تھی :-

یہ نتیجہ آہ ہو جس عیش کا، پایان کار
تف ہے ایسے عیش پر اس سے تو بہتر ہے عذاب
حظِ دنیا کی بہت گرویدگی اچھی نہیں
نوش کے قابل نہیں اے بوالہوس یہ شہد ناب
دل لگانے کی جگہ دنیا نہیں ہے اے سرورؔ
ساتھ دیتی ہے کسی کا آہ کب خانہ خراب

اس دنیا سے دوری اور اسباب دنیا کی نا پائیداری کی یہ اچھی تمثیل ہے۔ اس میں تمثیل فضا بھی بڑی

حد تک ہے۔ عقل نصیحت سنج کی نصیحت اور ایک کا فراد اظلم شیوہ تمثال خواب یعنی موت اور اس کی غارت گری بھی خوب ہے۔ بامقصد تمثیل ہے۔ یہ پہلی نظم ہے، جس میں بڑی حد تک تمثیل کا رنگ نمایاں ہے۔ ڈاکٹر حکم چند نیّر اور انہی کے حوالے سے ڈاکٹر گیان چند نے اس نظم کو ایک طویل قصیدہ اور قصیدوں کے مختلف حصّوں سے مزین نظم کہہ کر اس کی تمثیلی حیثیت کے غلبے کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اس نظم میں قصیدہ کا احساس نہیں ہوتا، بلکہ ایک مسلسل تمثیلی نظم کا احساس ہوتا ہے۔ اسے قصیدہ کہنا ایک ادبی زیادتی ہے۔ سرور کی جن سات نظموں کو تمثیلی کہا گیا ہے، ان میں سے چار میری نظر سے گزری ہیں۔ ان میں بھی ایک نظم ایسی ہے جسے مکمل تمثیل یا تمثیلی نظم کہا جا سکتا ہے۔ ایک یعنی شیون عروس جزوی تمثیل ہے۔ بقیہ دو نظمیں ناقص تمثیلیں ہیں۔

۔برج بانو

زمانے کے ساتھ ساتھ تمثیل کو بھی زوال ہوتا گیا۔ علامت کے حسن کے آگے تمثیل کی ملاحت پھیکی ہوتی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نظم و نثر دونوں میں علامتوں کا استعمال اچھا سمجھا جانے لگا اور تمثیل عہد رفتہ کی یادگار بن کر رہ گئی۔ اس کے باوجود اس زمانے میں بہت سے مضامین یا کہانیاں ایسی ہیں جن میں تمثیل کا استعمال کیا گیا ہے۔ کرشن چندر نے ایک گدھے کی سرگزشت میں گدھے کو زمانہ ساز لیڈر کے روپ میں پیش کیا ہے لیکن صرف اس کردار کے علاوہ اور کوئی کردار تمثیلی نہیں اس کے علاوہ بھی کرشن چندر نے اپنے کئی ناولوں میں گدھے کے کردار سے فائدہ اٹھایا۔ کنہیا لال کپور کا مضمون "برج بانو" تمثیلی مضمون ہے۔ اس مضمون میں کپور نے اُردو کو "برج بانو" کے روپ میں پیش کیا ہے اور اس کی ابتدا یوں کی ہے:

> " یہ برج بانو کی داستان ہے۔ برج بانو کون ہے۔ آج کل کہاں ہے! اس کے عجیب و غریب نام کی وجہ کیا ہے۔ کوشش کروں گا کہ آپ کو برج بانو سے روشناس کرا دوں۔ برج بانو ایک خوب صورت عورت ہے جو پاکستان سے میرے ساتھ آئی ہے۔ وہ آج کل کہاں ہے، وہ آج کل میرے گھر میں رہ رہی ہے۔"

یہاں کپور نے تھوڑی سی زیادتی کی ہے کہ برج بانو کو پاکستانی بنا دیا۔ غالباً انھوں نے اسے محدود کر کے پیش کیا ہے۔ یعنی میں جو کہ اس کا رسیا تھا، پاکستان سے جب چلا تو اسے بھی اپنے ساتھ لیتا آیا اور اب وہ میرے گھر میں رہ رہی ہے اس کو اپنے تک ہی محدود رکھ کر، کپور نے اس

کی ہندوستان گیر حیثیت کو تمثیلی روپ نہیں دیا۔ غالباً وہ اسے پناہ گزیں عورت کی شکل میں پیش کر کے اس کی کس مپرسی کی حالت میں شدت پیدا کرنا چاہتے تھے اور یہ سمجھانا چاہتے تھے کہ "برج بانو" جیسے بہت سے لوگ پاکستانی سمجھتے ہیں، پاکستانی ہی نہیں ہندوستانی بھی ہے۔ اسی لیے برج بانو کے سلسلے میں وہ آگے کہتے ہیں :

" اسے برج بانو کا نام اس لیے دیا گیا ہے کہ اس کی ماں ہندو اور باپ مسلمان تھا۔

کپور نے صحیح کہا کہ :۔

" یہ لوگوں سے عشق نہیں کرتی، لوگ اس سے عشق کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ دراصل اس عورت کی زبان میں کچھ ایسی موہنی کشش ہے کہ جو شخص بھی اس کی باتوں کو سنتا ہے، دل و جان سے اس کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔"

آگے کپور نے تقسیم کے بعد کے ہندوستان میں اُردو سے شدید نفرت کی جو لہر تھی' اس کو پیش کیا ہے اور اس نفرت کے پیش نظر اردو' یعنی برج بانو کی اُداسی کا ذکر کیا ہے۔ بیچ بیچ میں اسی طرح کے لطائف سے کپور نے مضمون میں دلچسپی برقرار رکھی ہے۔ مثلاً :۔

" میں نے کہا برج بانو، تمھیں یہاں سے اوشیہ چلے جانا ہو گا۔ ایک لمحے کے لیے وہ میرے منھ کی طرف دیکھتی رہی۔ جیسے میری بات اس کی سمجھ میں نہ آئی ہو۔ اور پھر کہنے لگی۔ اوشیہ کسی شہر کا نام ہے کیا۔ شہر کا نام نہیں اوشیہ ہندی زبان میں ضرور کو کہتے ہیں۔

وہ کھل کھلا کر ہنسنے لگی اور کہنے لگی۔ میری پرنانی بھی ضرور کو اوشیہ کہا کرتی تھی۔"

میں نے پوچھا تم ضرور کو اوشیہ کیوں نہیں کہتیں۔ برج بانو نے طنز آمیز لہجے میں کہا۔ کہنے کی کوشش کرتی ہوں زبان لڑکھڑانے لگتی ہے۔"

یہاں ہندی پر طنز بھی ہے اور اُردو کی شیرینی اور مقبولِ عام ہونے کی بات بھی ہے۔

" بہر حال جب اسے کہا گیا کہ تم اسی سبب پاکستان چلی جاؤ۔ گو اس نے دعویٰ کیا کہ ہندوستان تو میرا گھر ہے، میں اس کو چھوڑ کر کیوں کر جا سکتی ہوں۔

پھر کوئی قلفی والا آیا۔ اس نے کہا کہ اس کی قلفی بے نظیر، لاجواب اور شاندار ہے۔ ایک سکھ ڈرائیور کی لاری گزری، جس پر لکھا تھا:۔

درودیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں
خوش رہو اہل وطن ہم تو سفر کرتے ہیں

ایک چنے بیچنے والا گزرا جو چیخ چیخ کر کہہ رہا تھا:۔

میرا چنا بنا ہے اعلیٰ
اس میں ڈالا مرچ مصالحہ
چنا لایا میں بابو مزیدار
چنا زور گرم

ان واقعات کے پس منظر میں برج بانو نے بپھر کر کہا" جب تک قلفی والے، سکھ ڈرائیور اور چنا زور گرم بیچنے والے موجود ہیں، حکومت میرا بال بھی بیکا نہیں کرسکتی۔" یعنی اگر حکومت قانون کے زور سے مجھے دیس نکالا بھی دے تو بھی عوام کے فطری رجحانات اور ان کی زبان کے سہارے میں زندہ رہوں گی۔

اس تمثیل میں اگرچہ کردار تنہا ہی ہے، یعنی صرف اردو ہی 'برج بانو' کے روپ میں جلوہ گر ہے اور اس میں ابہام بھی کچھ زیادہ نہیں۔ پھر بھی اس کی دو سطحیں متوازی چلتی ہیں۔ اور "برج بانو" کے گفتار، کردار اسے دونوں سطحوں پر برابر برقرار رکھتے ہیں۔ 'برج بانو' ایک خوب صورت عورت کے رُوپ میں اور پس پردہ اردو زبان کی شکل میں برابر جلوہ گر رہتی ہے۔ یہی چیز اسے تمثیل بنا دیتی ہے۔ مقصد ظاہر ہے۔ قارئین کو روشناس کرانا ہے اور اس میں کنہیا لال حسب خواہش کامیاب ہیں۔ مضمون میں دل چسپی، مضمون نگار کے اپنے مزاحیہ انداز و اسلوب اور دلچسپ واقعات کے بیان سے باقی رہتی ہے۔ مضمون کے اختصار نے بھی اسے غیر دل چسپ ہونے سے بچا لیا ہے۔ کپور سے پہلے سید وصی احمد بلگرامی نے بھی اردو کو ایک بڑھیا کے روپ میں" سپاہی کی بیٹی" کے عنوان سے پیش کیا تھا، لیکن کپور کے مضمون کے آگے ان کا مضمون پھیکا معلوم

ہوتا ہے (۱)

اس زمانے میں اور بھی بہت سی کہانیاں، مضمون اور نظمیں تمثیل کا رنگ روپ لیے ہوئے ملتی ہیں، لیکن علامت نے زبان و ادب میں اپنے پنجے اس طرح گاڑ رکھے ہیں کہ تمثیل کے غلبہ و تسلط کا موقع ہی نہیں رہتا۔ اور ویسے بھی علامت نے تمثیل کو بے وقت کی راگنی بنا دیا ہے۔ حالاتِ زمانہ کی تبدیلی، موجودہ سماج اور معاشرے کے تہہ در تہہ مسائل، انسانی زندگی کی ژولیدگی اور افسردگی اور رسم و رواج اور روایات و قواعد سے روگردانی اور اپنے مسائل کو نئے رنگ و روپ عطا کرنے کی جدّت پسندی کی کوششوں نے شعر و ادب کو تمثیل کے ریشمی غرارے کی جگہ علامت کی نائیلون کی اسکرٹ کو موجودہ زمانے کا فیشن بنا دیا ہے۔ علاوہ ازیں ذہن و فکر کی آزادی نے افکار و خیالات پر گہرے پردے ڈالنے کے بجائے ان کی گہرائیوں میں اترنے کی سعی و جدّ و جہد تیز کر دی ہے، اس لیے تمثیل کی معمر دیوی اپنی جھریوں سمیت شوخ و شنگ دوشیزہ کے گلنار رخساروں کی تاب کے آگے جگہ چھوڑے جا رہی ہے۔

رتن سنگھ کی علامتی کہانیاں

بعض لوگوں کا اصرار ہے کہ ان کہانیوں کو بھی تمثیلی کہانی کہا جائے جن میں کسی خیال کو علامتی رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ بلاشبہ بعض کہانیاں ایسی بھی ہیں جن پر تمثیل کا دھوکا ہو سکتا ہے، مگر یہ ذہن میں رہنا چاہیے کہ تمثیل اظہار کی ایک شکل ہے اور علامت خیال کی۔ اس طرح کی زیادہ تر کہانیوں میں علامتوں کے ذریعے کچھ کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان میں دو سطحیں نہیں ہیں اور نہ کردار ہی دوہرے ہیں۔ ان اکہرے کرداروں کے ساتھ تمثیلی کہانی کا وجود معلوم۔ مثلاً کتاب(۲) لکھنؤ میں رتن سنگھ کی تین کہانیاں "میں اور سورج" "قیامت" اور "ہزاروں سال لمبی رات" چھپی ہیں۔ "میں اور سورج" کی ابتدا یوں ہوتی ہے:۔

---

(۱) ملاحظہ ہو مضمون "سپاہی کی بیٹی" مطبوعہ ندیم۔ گیا۔ (۱۹۴۰ء) بحوالہ قومی آواز۔ کراچی ۱۹۶۴ء

(۲) کتاب لکھنؤ شمارہ [illegible]

"ابھی میں نے دودھ کے دو ہی گھونٹ بھرے تھے کہ صبح ہی صبح سورج نے نکلتے ہی میری طرف گھور کر کھا جانے والی نظروں سے دیکھا اور مجھے پکڑنے کے لیے دوڑا۔ ڈر کے مارے میں نے اپنا باقی دودھ وہیں چھوڑا اور جس حالت میں بیٹھا تھا، اسی طرح بھاگ کھڑا ہوا۔ ننگے سر، ننگے پاؤں۔ میں نے تھوڑی دیر بعد پیچھے گھوم کر دیکھا۔ سورج متواتر میرا پیچھا کر رہا تھا۔

تعاقب اسی طرح جاری رہا۔ مصنف دشت و بیاباں، شہر و دیہات میں بھاگتا پھرا اور سورج پیچھا کرتا رہا۔ یہاں تک کہ اندھیرا پھیل گیا اور سورج غائب ہو گیا۔ مصنف نے سوچا شاید اس نے سورج کو مات دے دی، لیکن اندھیرا بڑھتا رہا اور ایسا محسوس ہوا جیسے وہ اسے نگلتا جا رہا ہے۔ مصنف نے سوچا کہ اس کے نگلنے سے تو اچھا تھا کہ سورج ہی ہڑپ کر لیتا۔ یہاں تک کہ اندھیرے نے اسے نگل لیا۔

کتاب لکھنؤ کے دوسرے شمارے میں ڈاکٹر قمر رئیس نے لکھا کہ :-

"یہ افسانے تمثیلی ہیں، علامتی نہیں۔ میری مراد اس معنی میں علامتی نہیں جس معنی میں انحطاطی دور کی فرانسیسی شاعری علامتی تھی۔" (۱)

حالاں کہ یہ علامتی ہی ہے تمثیلی نہیں۔ جس معنی میں ڈاکٹر قمر رئیس اسے علامتی کہہ رہے ہیں وہ تمثیلی نہیں ہے، بلکہ جس معنی میں بھی ہو علامتی ہی ہے۔ اس لیے کہ اس میں فرد کا ارتقائی سفر ہی سہی، خیال پیش کیا گیا ہے اور یہ خیال علامت بن گیا ہے۔ دوسرے افسانے "قیامت" کے لیے موصوف کا خیال ہے۔ "اس میں نظم کی سی وحدت اور تمثیلی تازگی ہے۔" (۲) حالاں کہ اس میں بھی اور تیسرے افسانے "ہزاروں سال لمبی رات" میں بھی کسی نہ کسی خیال کو علامت کا رنگ دے کر پیش کیا گیا ہے۔ ان کو تمثیلی افسانے نہیں کہہ سکتے۔ دوسرے افسانے میں مصنف اپنے تمام اعضا کو الگ الگ کر ڈالتا ہے اور فضا میں سب کو بکھیر دیتا ہے اور سب پھر واپس آئے تو کسی نہ کسی جگہ

---

(۱) کتاب لکھنؤ، شمارہ ۶۶ فروری ۱۹۶۹ء۔ ص ۲۰

(۲) " " " ۶۶ ص ۲۰

کی کسی خاص وجہ سے تعریف کرنے لگے اور اصرار کرنے لگے کہ مصنف انہی کی بتائی ہوئی جگہ پر جائے۔ یہ اصرار تو تکرار میں بدل گئی۔ پھر مصنف کی کسی انگلی نے اس کی آنکھ پھوڑ دی۔ ایک پاؤں نے دوسری آنکھ مل کے رکھ دی۔ دانتوں نے کٹ کٹا کر آنتوں کو ریزہ ریزہ کر دیا۔ کسی ہڈی نے آگے بڑھ کر دل کے ٹکڑے کر دیے اور سب آپس ہی میں لڑ بھڑ کر ڈھیر ہو گئے اور اڑتی ہوئی مٹی نے مصنف کو اس طرح ڈھانپ لیا جیسے کبھی اس کا وجود ہی نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ تمثیل نہیں، سراسر علامتی کہانی ہے، اس میں تمثیلی تازگی تلاش کرنا سعی لا حاصل ہے۔

"ہزاروں سال لمبی رات" میں بھی ایک بوڑھے نے کسی راجا کی بات شروع کی اور راجا اور اس کی سات رانیوں کی کہانی سنائی۔ اس کے بعد یہ ہانک لگائی کہ:۔

"ہزاروں سال پہلے کی بات ہے کہ ایک بادشاہ نے آدھی دنیا فتح کر لی اور ایک بہت بڑی دعوت کی۔ بہت سارا کھانا بنایا گیا۔ پھر سب سے پہلے بادشاہ اور اس کے رشتے داروں نے کھایا۔ یہاں تک کہ رات ہو گئی اور اس کے بعد لاکھوں فقیروں اور غربا نے پیٹ بھر کر کھانا کھایا۔ اس پر برآمدے میں لیٹے ہوئے آس پاس کے لوگوں نے شور مچایا کہ یہ بالکل جھوٹ ہے۔ اگر ہم نے پیٹ بھر کر کھانا کھایا ہوتا تو چین کی نیند نہ سوتے۔ اور مجبوراً جاگ جاگ کر تمہاری کہانی سن کر رات کیوں گزارتے۔!

بوڑھے نے کہا۔ ارے بھائی۔ ناراض کیوں ہوتے ہو، میں بھی تو تمہاری طرح بھوکا ہوں۔ میں بھی نہ تمہاری طرح چین سے سوتا۔"

اس میں تمثیل کی کوئی علامت نہیں۔ البتہ علامت کی تمثیل ضرور ملتی ہے۔ اس طرح کی کہانیاں علامتی کہانیاں ہیں، نہ کہ تمثیلی۔ اسی طرح انتظار حسین کی کہانی " زرد کتا" احمد ہمیش کی "مکھی" اور ممتاز شیریں کی "جہنم" اور "میگھ ملہار" علامتی کہانیاں ہیں۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کا بھی یہی حال ہے۔ کیفی اعظمی کی "نئی گلستاں" جو اردو "بلٹز" بمبئی میں قسط وار چھپتی ہے، نہ علامتی ہے، نہ تمثیلی۔ اس لیے کہ اس میں زیادہ تر کردار اصلی ہوتے ہیں علامت اور تمثیل کا سہارا نہیں لیا جاتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ گلستاں کی موجودہ حالات کے پس منظر میں بیرونڈی ہے۔ پھر ... نئی گلستاں بھی پیروڈی ہی

ہے۔ اس کی دو سطحیں نہیں ہیں، بلکہ اکہری سطح ہے، اور مقصد کے ساتھ ساتھ ہر کردار بھی واضح ہے۔ ذاکر حسین کا "کچھوا اور خرگوش" ایک فیبل ہے تمثیل نہیں۔

خواجہ احمد عباس کی "ایک لڑکی سات دیوانے"

علامت نگاری کی چھائی ہوئی اس کالی گھٹا کی فضا میں تمثیل کا کوئی جگنو کبھی کبھی چمک جاتا ہے۔ مثلاً ابھی حال ہی میں خواجہ احمد عباس کی کہانی "ایک لڑکی سات دیوانے" چھپی ہے[1]۔ جس میں ہندوستان کی تمثیل ایک دلچسپ پچیس سالہ دوشیزہ کے روپ میں اور سات مختلف ذہنیتوں کے طبقوں کو سات شادی کے خواہش مند امیدواروں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ آزادی کی پچیسویں سالگرہ کے پس منظر میں یہ تمثیل دلچسپ ہے۔ کچھ نام اگرچہ اصلی ہیں، مگر اصل کردار مجسم کیے گئے ہیں۔ ان کی خصوصیات ان کے ناموں سے ظاہر ہیں۔

قصہ یوں ہے کہ ہندوستان کو آزاد ہوئے پچیس سال ہو گئے ہیں۔ یعنی بقول کہانی کار "لڑکی جوان ہو گئی تھی" اعلان ہو گیا کہ لڑکی اپنا شریکِ زندگی چنے گی اور جس کے گلے میں مالا ڈال دے، وہی اس کا شوہر ہوگا۔ ظاہر ہے اس سے یہاں آئندہ ہندوستانی سماج کی روپ ریکھا مراد ہے۔ یعنی جس مزاج اور جس ذہنیت کے نوجوان کو وہ اپنا شریکِ زندگی بنائے گی، اسی طرح کا سماجی نظام بھی تشکیل پائے گا۔ لڑکی کو پرچانے کے لیے سب سے پہلے دھرم دیو صاحب آئے۔ لڑکی نے کہا۔ آپ ٹھیک ہیں، مگر انتظار کیجیے۔

پھر مہاراجا مان سنگھ پورے کروفر کے ساتھ آئے۔ انھیں بھی یہی جواب ملا۔ اس کے بعد سیٹھ کروڑی مل بھوڑی مل آئے۔ سیٹھ جی کے بعد دھوتی پتی کو لاک جی ٹریکٹر پر آئے۔ مسٹر دفتر شاہی افسر ایک لمبے چوڑے تخت پر سوار آئے، جس کو ایک سو ہیڈ کلرک اٹھائے ہوئے تھے بنتا خان بھارت سیوک انڈیا والا آئے۔ پھر کرانتی کاری پور کر چنگ پانگ ناؤ ناؤ پاؤ پاؤ آئے۔ ان سب سے کہا گیا کہ ابھی آپ لوگ انتظار کریں۔ آخر میں ایک نوجوان آیا۔ میلے کھدر کا کرتہ پاجامہ پیوند لگا۔ چپل۔

---

(۱) ماہنامہ آج کل، جلد ۳۱۔ شمارہ اگست ۱۹۷۲ء

دو تین دن کی داڑھی بڑھی ہوئی اور سارے لوگ اس کے پیچھے دوڑتے ہوئے اور چلاّتے ہوئے کہ یہ بدمعاش ہے، غنڈہ ہے، انقلاب دشمن ہے۔ اسے مارو، جانے نہ پائے۔ وہ لڑکی کے پاس آیا۔ اس سے کہا۔ مجھے بچاؤ۔ یہ مجھے جیتا نہ چھوڑیں گے۔ لڑکی نے کہا، تم کون ہو۔ اس نے کہا۔ میں سیدھا سادا انسان ہوں۔ آزادی اور انسانیت کی جستجو میں مارا مارا پھرا۔ یہ لوگ میرا پیچھا کر رہے ہیں، میرے دشمن بنے ہوئے ہیں۔ میں اگرچہ سخت جان ہوں، مگر محسوس ہوتا ہے کہ انسانیت اور آزادی پر سے میرا یقین اُٹھ جائے گا۔

لڑکی نے شعلہ بار نگاہوں سے مجمع کو ڈانٹا۔ جس میں وہ ساتوں امیدوار اور ان کے حوالی موالی بھی تھے۔ اور نوجوان کا ہاتھ پکڑے ہوئے بولی۔ یہ میرا ہے اور میں اس کی ہوں۔ اور ان سب کی نگاہوں کے سامنے، وہ اس کے ساتھ فضا میں تحلیل ہو گئی، اور پھر بقول خواجہ صاحب :

"وہاں نہ دھرم دیو تھا، نہ راجا مان سنگھ شان سنگھ، نہ سیٹھ کمروڑی مل، پکوڑی مل نہ دھوتی پتی کولاک، نہ مسٹر دفتر شاہی، نہ کرانتی کاری پورکر، نہ بنتا خاں بھارت سیوک انڈیا والا۔ سب نہ جانے کہاں گُم ہو گئے تھے۔ صرف برسات کی ہلکی ہلکی پھوار پڑ رہی تھی اور مشرق میں ایک دُھندلا دُھندلا سا سویرا گھنے کالے بادلوں کا دل چیرتا ہوا چلا آ رہا تھا۔ یہ پندرہ اگست کی صبح تھی۔ یہ آزادی کا دُھندلکا تھا۔"

ظاہر ہے آج کے مزاج اور زبان و ادب کے ارتقا کے لحاظ سے یہ تمثیل اگرچہ واضح ہے خصوصاً آخری جملوں نے تمثیل کے ابہام کو بالکل ختم کر دیا ہے جو مستحسن نہیں، لیکن مکمل تمثیل ہے اور اس طرح کی متفرق تمثیلوں اور تمثیل کے اندازِ بیان کو اختیار کرنے کی وجہ سے خیال ہوتا ہے کہ آزادی اور انسانیت کی طرح یہ صنعت بھی سخت جان ہی ہے، ورنہ علامت نگاری کے مضبوط ہاتھوں نے اس کا گلا گھونٹنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی تھی۔

نواں باب

تمثیل نگاری کا جائزہ

تمثیل نگاری کے اس تفصیلی جائزے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ تمثیل اپنی ارتقائی شکل میں اظہار کی ایک اعلیٰ درجے کی منفرد اور مخصوص صنعت ہے یہ ایک ایسی روایت رہی ہے جس کے ذریعہ سماجی زندگی کا باطنی ڈرامہ روبہ ظہور لایا جاتا ہے۔ یہ علامت، فیبل اور پیرابیل سے اشتراک کے باوجود ایک الگ پیرایۂ اظہار کے طور پر ہمیشہ استعمال ہوتی رہی ہے۔ یہ ایک ایسا فن ہے جس کے بارے میں عموماً غلط فہمی اور غلط بیانی پائی جاتی رہی ہے اور اس کے معنوی اور لغوی مفہوم کو فنی مفہوم کے ساتھ خلط ملط کیا جاتا رہا ہے۔ یہ بات بھی صاف ہوگئی کہ اس کا اطلاق محض تجسیم پر نہیں ہوتا بلکہ ایسے پیرایۂ اظہار پر ہوتا ہے جس میں سلسلہ در سلسلہ استعارات کو ایک مربوط فن کی شکل میں داستانی یا بیانیہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ یہ نظم ونثر کے علاوہ مختلف موضوعات کا بھی احاطہ کرتی ہے اور معنی کی دہری سطح سے پہچانی جاتی ہے۔ اس میں تمثیلی اور داستانی کردار متوازی حرکت کرتے ہیں۔ تمثیل میں داستانی عناصر کو کھلی چھوٹ نہیں ملتی۔ اس لیے کہ اگر انھوں نے آزادانہ ارتقا کیا تو جیتے جاگتے کرداروں کے سلسلے میں پیچیدگیاں پیدا ہوجائیں گی۔ اس لیے اس میں زیادہ زور تمثیلی حقائق پر ہوتا ہے۔ اس میں ایک ایسی تمثیلی فضا ہوتی ہے جو اسے داستانوں اور ناولوں سے ممیز کرتی ہے۔ اس کا ایک مخصوص تمثیلی آہنگ ہوتا ہے جو اشخاص، ان کی قوت عمل، معنویت اور داستان کے تاروپود کے درمیان ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ اس کے اندر نمایاں طور پر ایک خود حصاری کی کیفیت ہوتی ہے۔ یہ کیفیت اس کی دونوں سطحوں پر نمایاں ہوتی ہے۔ یہ کیفیت جب دھندلا جاتی ہے تو تمثیل مجہول ہوکے

رہ جاتی ہے یہ سماجی خود آگہی کی ایک خاص مرحلے میں ظہور کرتی ہے۔ اس کا تعلق اجتماعیت سے زیادہ انفرادیت سے کم ہے۔ یہ زندگی کی مختلف قوتوں کے اظہار کے بہتر وسیلے کے طور پر استعمال ہوتی رہی۔ اچھی تمثیل ہمیشہ گہری معنویت کی حامل رہی۔ اس کا روایتی استعمال تمثیلی ڈھانچے کو بے جان بنا کے رکھ دیتا ہے۔ اس کے مقابلے میں علامت نگاری داخلی کیفیات کے اظہار کی شکل ہے۔ یہ انفرادی ہوتی ہے۔ تمثیل کا ہر کردار اور ہر گوشہ مرکزی معنویت سے بندھا ہوتا ہے۔ برعکس اس کے علامت علیحدہ اور آزاد ہوتی ہے علامت مختصر اور جزوی ہوتی ہے۔ برعکس اس کے تمثیل تفصیل طلب اور طویل ہوتی ہے۔ بے جان اشیاء کے محض مکالمے تمثیل نہیں ہوتے اس کے لیے بھرپور استعاراتی فضا، گہری معنویت، دہری سطح اور مرکزیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ کہانی اور تمثیل کے درمیان انفرادیت ہی تمثیل کو علامت اور دوسرے وسائلِ اظہار سے ممیز کرتی ہے۔ اور اگر یہ انفرادیت ختم ہو جائے تو تمثیل بے جان ڈھانچہ بن جاتا ہے۔ تمثیل جب روبہ زوال ہوتی ہے تو محض ایک پراسرار تحریر نویسی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ جس کے ذریعہ مصنف سماجی، سیاسی اور مذہبی معاملات پر تنقید و تنقیص کو معصوم نقاب کے اندر پیش کرتا ہے۔ بہت سی تصنیفیں اسی طرح کی ہیں جن پر تمثیل کا دھوکا ہوتا ہے، مگر حقیقتاً وہ مکمل تمثیل نہیں تمثیل کو علامت کے نقیض کے طور پر بھی پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ علامت تمثیل کی ایک ارتقائی شکل ہے جو حالات زمانہ کے تحت اظہار کی موزوں تر شکل ہو گئی ہے۔ تمثیل نگاری ہو یا علامت نگاری دونوں کے لیے گہرے علم اور مطالعہ کی ضرورت ہے۔ ابہام دونوں میں مستحسن سمجھا جاتا ہے۔ لیکن تمثیل میں ابہام ضرور ہوتا ہے جو واقعات کے مقابلے میں زیادہ گہرا نہیں ہوتا۔ تمثیل میں ایک ایسا قرینہ ضرور ہوتا ہے جو واقعات اور اشخاص کی معنوی تہہ تک ذہن کو منتقل کرتا رہتا ہے۔ برعکس اس کے علامت میں ابہام گہرا ہوتا ہے اور کافی تفحص کے بعد شعور کی گرفت میں آتا ہے۔ یہاں تمثیل اور علامت کا فرق دکھانا مقصود نہیں، البتہ جائزے کے لیے دہرانے کی صورت ہے تاکہ ان کا آپسی خلط مبحث مزید غلط فہمیوں اور غلط بیانیوں کا موجب نہ بن سکے۔

تمثیل نگاری کی دشواریاں

تمثیل کے سلسلے میں دشواریوں کا ذکر پچھلے صفحات میں کر چکا ہوں، اس کو اگر دہرا لیں تو تمثیل کو سمجھنے

میں مزید آسانی پیدا ہو جائے گی۔ یعنی تمثیل نگار کو داستان اور تمثیل دونوں کو نبھانے میں سخت مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اگر وہ واقعات اور کرداروں کا حقیقی رنگ گہرا کرنے کی کوشش کرے گا تو تمثیل کا رنگ پھیکا پڑ جائے گا۔ اور اگر تمثیل کا رنگ زیادہ نمایاں کرے گا تو داستان کا رنگ ناقص رہ جائے گا۔ ان دونوں رنگوں کی متوازیت ہی تمثیل کو کامیابی سے ہمکنار کرتی ہے اور ایک ایسی فضا بنائے رکھتی ہے جو ناول اور داستان سے ملتی جلتی ہوتے ہوئے بھی الگ ہوتی ہے۔ اسے ہم تمثیلی ترتیب کا بھی نام دے سکتے ہیں اس لیے کہ تمثیل کی کامیابی کا سارا دارومدار اس پر ہے کہ تمثیل نگار اپنے تصورات و مجردات کی کس طرح موزوں تجسیم کرتا ہے۔ اور اگر وہ اس میں ناکام رہ جاتا ہے تو تمثیل مجہول ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ تمثیل نگار اپنے ان تصورات کی وضاحت کے لیے دوسرے ضمنی کرداروں کی بھی تشکیل کرتا ہے اور ذیلی تفصیلات انہی کو سامنے رکھ کر مرتب کرتا ہے۔ اگر وہ ان سب میں ہم رشتگی پیدا نہ کر سکے، تو تمثیل افسانویت اور تمثیلی فضا دونوں سے محروم ہو جاتی ہے۔

وحدت تاثر اور وحدت زمان و مکان کی کمی بھی تمثیل کو مجروح کر دیتی ہے۔ مقصدیت کا بہت زیادہ غلبہ بھی تمثیل کو بے کیف بنا دیتا ہے۔ بے موقعہ مواعظ اور تقاریر بھی تمثیل کے رخ پر خراشیں ڈال دیتی ہیں۔ ان سب سے دامن بچاتے ہوئے اگر تمثیل نگار داستان اور تمثیل کی متوازیت اور تمثیل کی مرکزیت اور مقصدیت کو نمایاں کرنے اور نبھانے میں کامیاب ہو گیا تو تمثیل کا حق ادا ہو جائے گا، وگرنہ اس کی کوشش سعی مشکور نہ ہو سکے گی۔ اس کو اگر ذہن میں رکھیں تو مکمل تمثیلیں کم اور جزوی اور ناقص تمثیلیں زیادہ نظر آئینگی۔ تمثیل کی سب سے بڑی کمزوری اس کے کرداروں اور واقعات میں پھیلاؤ اور لچک کا نہ ہونا ہے ان میں از خود بڑھنے اور پھیلنے کی صلاحیت کم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بسا اوقات تمثیل کے کردار جامد، بے جان اور غیر فطری معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بسا اوقات اپنے تمثیلی خصائص کو برقرار رکھنے کے لیے وہ انسانی زندگی کے خصائص پیدا کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ تمثیل انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں کا درک پیدا کرنے میں ناکام ہو گئی اور اس کی جگہ علامت نگاری نے لے لی۔ زندگی کے بھرپور شعور کی ترجمانی تمثیل کے بس کی بات نہ تھی۔ وہ ایک تجزیاتی رجحان تھا جو حالات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ دوسرے طاقتور وسیلہ اظہار کی جستجو میں محو ہو گیا۔ تمثیل کو پانی کی بالٹی اور علامت کو لامتناہی چشمہ جو کہا گیا ہے، تو غلط نہیں کہا گیا۔ البتہ تمثیل کی خوبی یہ ہے کہ وہ علامت کے مقابلے میں جلد سمجھ میں آجاتی ہے۔ تمثیل اپنی اسی کمزوری

کے سبب ادب کے علاوہ دوسرے فنون میں کم ہی بار پاسکتی ہے ۔ بت تراشی، مصوری اور رقص وسرود جیسے فنون لطیفہ میں تمثیل کے بجائے علامت ہی کا تصرف رہا۔ تمثیل کی وہاں گنجائش نہیں۔

تمثیل کا موضوع اور اسلوب

جیساکہ اس سے پہلے ذکر ہوچکا ہے کہ تمثیل ہیئت سے زیادہ ایک صنعت ہے۔ اس کی ایک ہیئت بھی ہوتی ہے ۔ لیکن یہ ہیئت تمثیلی صنعت کے فن کارانہ استعمال ہی سے معرض وجود میں آتی ہے۔ اس کے لیے کسی موضوع اور کسی اسلوب کی قید نہیں۔ سیاسی، سماجی، علمی، تہذیبی، اخلاقی، طنزیہ کسی طرح کی بھی تمثیل ہوسکتی ہے۔ اس کا مقصد اخلاق، تصوف، مذہب، سیاست، ادب کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ یہ نظم ونثر دونوں میں استعمال ہوتی ہے۔ ناول، افسانہ، مضمون، ڈرامہ کسی صنف ادب میں اس کا ظہور ہوسکتا ہے ۔ تمثیل کی زبان مقفیٰ، ادق اور رنگین آسان مقفیٰ رنگین اور سادہ، عام فہم اور سلیس بھی ہوسکتی ہے۔ اس کے لیے کوئی مخصوص اسلوب نہیں۔ یہ داستان، ناول، افسانہ، ڈرامہ، انشائیہ اور مثنوی ہوتے ہوئے بھی ان سب سے الگ ہے۔ یہی اس کا سب سے بڑا جوہر ہے۔

تمثیل کا عمومی استعمال

تمثیل سے مذہبی معاملات اور اصلاح کا جتنا کام لیا گیا کسی اور چیز کا کم ہی لیا گیا ہوگا۔ عہد وسطیٰ میں تمثیل مذہب واخلاق کے سلسلے میں ایک طاقت ور وسیلۂ اظہار بنی رہی۔ انگریزی کی زیادہ تر تمثیلیں اخلاق ومذہب ہی سے متعلق ہیں۔ یہی حال اُردو کا بھی ہے۔ انگریزی میں ٹائپالوجی اور مورلیٹی پلے جیسی چیزیں اس کی غماز ہیں۔ اُردو میں بہترین تمثیلیں تصوف اور مذہب واخلاق ہی سے متعلق ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ مذہب ادب کے لیے غذا فراہم کرتا رہا اور دوسری یہ بھی کہ تمثیل کے ذریعہ مذہبی معاملات کی نقاب کشائی اور افہام وتفہیم زیادہ موزوں وسیلہ اظہار سمجھا جاتا رہا۔ اُردو میں حُسن ودل اور عقل وعشق کی کش مکش کی داستانیں اس کا واضح ثبوت ہیں۔

اُردو تمثیلی تخلیقات پر تبصرہ

اُردو میں اچھی تمثیلی تخلیقات انگلیوں پر گنی جاسکتی ہیں اور جو ہیں بھی، وہ بھی دوسروں سے ماخوذ ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اُردو میں انگریزی طرز کی رزمیہ داستانوں، دیو مالائی اور لوک گیتوں کا رواج نہ ہونے کے برابر تھا۔ ساتھ ہی اُردو کی روایات پر سماجی زوال سے تصوف اور عشق کا اس قدر غلبہ رہا کہ وہاں محیر العقول کارناموں کی گنجائش ہی نہیں تھی غزل نے رزمیہ داستانوں کو پنپنے ہی نہیں دیا۔ اس کے علاوہ اُردو مصنفین نے تمثیلی طرز محض دلچسپ ہونے کے سبب اپنایا۔ ان کو اپنے خیالات و تصورات کے لیے اس وسیلہ اظہار کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی تھی اور اسی وجہ سے انھوں نے اپنا سارا زور تمثیل پر دینے کے بجائے اسلوب پر دیا۔ وجہی کی "سب رس"۔ سرور کی "گلزار سرور"۔ اور مولانا محمد حسین آزاد کی "نیرنگ خیال" اس کے مسکت شواہد ہیں۔

ان حالات کی روشنی میں اگر ہم اردو تمثیل نگاری کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ اردو تمثیلیں ایک خاص مزاج اور رجحان کی ترجمان ہیں۔ یہ داستانیں مذہبی تفوق، عشق الٰہی، دربارداری، حسن و محبت اور دل گداختگی سے عبارت ہیں۔ ان میں رزم سے زیادہ بزم، صف آرائی کے مقابلے میں مجلس آرائی، شر کے مقابلے میں خیر پسندی اور مادیت کے مقابلے میں روحانیت کا جذبہ غالب ہے۔ عام حسن و عشق، خطر پسندی اور رزمیہ کارناموں اور مذہب کے مقابلے میں دہریت کے عناصر کم یاب نظر آئیں گے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مشرقی زبانوں میں خصوصاً فارسی اور اُردو کی روایات میں مذہب اور عشق دو بنیادی رجحان کارفرما رہے ہیں، جو غزل اور داستانوں کے ذریعہ سے تمثیلوں میں بھی در آئے۔ اُردو شاعری کا عشق پردہ نشین، ظلم، جفا، چھپ کر محبت کرنے کا انداز اور محبوب کا حسن شرم آگیں اردو تمثیلوں کے لیے بھی مایہ ناز رہا۔ "پربودھ چندرودے" میں مذہب کی برتری اور عقل عام کی ضرورت نمایاں ہے۔ "دستور عشاق" اور "حدائق العشاق" میں عقل کو محولب بام ہی دکھایا گیا ہے۔ جہاں حُسن کو جیتنے کے لیے عشق کا بے خطر آتش نمرود میں کود پڑنا اور اس کی جلیل القدری کا سہارا لینا ضروری ہے۔ اُردو میں زیادہ تر تمثیلیں خصوصاً انیسوی صدی کے قبل کی تمثیلیں اسی کی غماز ہیں۔
وجہی کی "سب رس" میں مشرق کے عام رجحان کی طرح پند و نصائح کا بے پایاں دفتر کُھلا ہوا ملتا ہے۔ مذہب کا غلبہ اس قدر ہے کہ اطاعت الٰہی کے ساتھ ساتھ امور شرعی کی پابندی کی بھی تشریح و تلقین کی جابجا

صورتیں نمایاں ہیں اگر اس میں حسن وعشق اور عقل و دل کے معاملات رنگیں نہ ہوں تو اسے مذہبی کتاب بننے میں کیا دیر لگتی ہے۔ "دستور عشاق" "حدائق العشاق" اور "سب رس" جیسی تصنیفیں ہی ایک عرصے تک اُردو تمثیلی ادب پر چھائی رہیں۔ یہاں تک کہ انگریزی ادب و شعر کے توسط سے اُردو میں انگریزی طرز کی تمثیلوں کا رواج ہوا۔ اس کے باوجود ان پر اخلاق و کردار اور خیر و معروف کا غلبہ رہا۔ "نیرنگ خیال" کے علاوہ دوسری ناقص جزوی یا مکمل تمثیلیں اصلاح و تلقین کا فرض انجام دیتی رہیں۔

اس کے برعکس مغربی تمثیلیں خصوصاً انگریزی تمثیلیں گیارہویں صدی عیسوی سے لے کر ستر ہویں صدی عیسوی تک اگرچہ مذہبیت کے غلبہ سے نہ بچ سکیں، پھر بھی انھوں نے عقل و عشق کی کش مکش کے بجائے عام انسانی زندگی میں خیر کی برتری اور شر کی کمتری ہی کو پیش نظر رکھا۔ اس کے علاوہ ان کی تمثیلوں میں مذہبی تمثیلی تفسیروں کے ساتھ ساتھ سماجی زندگی کی برائیاں اور سیاسی شیشہ سازوں کی زیادتیاں زیادہ نمایاں رہیں۔ اور بزم کے مقابلے میں رزم کے خوبصورت نقشے پیش کیے گئے۔ اٹھارویں صدی میں اس کو دوبارہ جب فروغ ہوا تو اس عام سماجی اصلاح کے ساتھ ساتھ سماج و سیاست پر طعن و طنز، توہم کے مقابلے میں عقل و سائنس کی برتری اور مذہبی ٹھیکیداروں کی بدنفسیوں اور گمراہیوں کا پردہ فاش کیا گیا۔ صرف مذہب ہی نہیں سماج، ادب، سیاست اور علم سبھی تمثیلی مقاصد کے طور پر پیش کیے گئے۔

مشرقی اور مغربی تمثیلوں کا فرق

مشرقی اور مغربی تمثیلوں میں ایک فرق اور بھی نمایاں رہا، وہ یہ کہ مشرقی تمثیلوں میں زیادہ باطنیت، زیادہ گہری معنویت اور زیادہ شوخ مشرقیت تھی۔ برعکس اس کے مغربی تمثیلیں اس معنویت اور باطنیت سے عموماً محروم رہیں۔ اٹھارویں صدی عیسوی کا انگریزی تمثیلی ادب محض روایت پسندی کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ ۱۹ویں صدی کے اردو تمثیلی ادب پر اسی تمثیلی ادب کا اثر پڑا۔

نتیجہ میں اُردو تمثیلوں میں بھی پہلے کی سی گہری معنویت اور باطنیت مفقود ہوتی گئی۔ البتہ موضوعات کے تنوع کے سلسلے میں خاصی ترقی ہوئی اور عقل و عشق کی ایک خاص ڈگر پر اردو ادب کا جو تمثیلی کارواں چل پڑا تھا اس نے اپنے سفر کی راہیں علم و ادب، سماج و سیاست کی منزلوں کی طرف بھی پھیر دیں؛ اور اردو میں بھی تمثیلی مقاصد کی کئی سطحیں پیدا ہونا شروع ہو گئیں۔ مثلاً "خط تقدیر"، علمی، سماجی اور مذہبی تعبیرات

کی تمثیل کہی جا سکتی ہے۔"جوہر عقل" مذہبی سماجی سطحوں کے علاوہ انتظامی امور کی بھی سطح رکھتی ہے "نیرنگ خیال" کے مضامین میں طنزیہ تہذیبی سماجی اور اخلاقی سطحوں کی تمثیلیں ملتی ہیں۔"مادر ہند" میں سیاسی اتحاد اور حب وطن کو پیش کیا گیا ہے۔محسن الملک کا تمثیلی مضمون "موجودہ تعلیم و تربیت کی شبیہہ" "ایک علمی مسئلے" کو پیش کرتا ہے۔اس تنوع نے اردو تمثیلی ادب کو عروج و ترقی عطا کی۔اگرچہ اس سے پہلے بھی اردو تمثیلیں مختلف موضوعات پر لکھی گئیں، لیکن ان میں تمثیلی نقائص تھے، اس لیے وہ بحیثیت فن کے نمایاں نہ ہو سکیں۔اس کے باوجود ان میں موضوعات کا تنوع ملتا ہے۔مثلاً میر کی "مثنوی اژدر نامہ" ناقص ہوتے ہوئے بھی طنزیہ تمثیل کے پہلو رکھتی ہے۔نظیر کی "ہنس نامہ" زندگی کی تمثیل ہے۔شیون کی طلسم حیرت میں طلسم بلیناس میں انسانی جسم کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔"بوستان خیال کے طلسم اجرام و اجسام" میں نظام شمسی کو موضوع بنایا گیا ہے۔عاشق حسین بزم کے طلسم کن فیکوں میں حیات انسانی کا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔لیکن اس تنوع کے باوجود اردو کی واقعی تمثیلیں عقل و عشق اور حسن و دل کی ہی اسیر رہیں۔اور مذہب و تصوف کو موضوع بناتی رہیں۔اگرچہ اس میں رزم کے نقشے بھی ہیں لیکن بزم پر جتنا زور ہے رزم پر نہیں۔یہی ان کی مشرقیت ہے جس سے مغربی تمثیلیں عموماً محروم ہیں۔

دوسرا فرق یہ پیدا ہوا کہ مغربی تمثیلوں کے برعکس فارسی اور اردو تمثیلوں میں فن کے بجائے اسلوب نگارش پر زیادہ زور دیا گیا۔نتیجہ یہ ہوا کہ ان میں تمثیل کا فن پنپنے کے بجائے مدھم پڑتا گیا اور تمثیل کی صنعت کی جگہ بیان کی صنعتوں کی جلوہ گری نمایاں ہوتی گئی۔"دستور عشاق" کی نقل میں "سب رس" میں، اور "سب رس" کے زیر اثر کم و بیش اس کے تمام ترجموں اور ماخوذ تمثیلوں میں، حد یہ ہے کہ ۱۹ ویں صدی کے "نیرنگ خیال" میں بھی اسٹائل کے شوخ رنگ کے آگے تمثیل کا رنگ اڑا اڑا سا نظر آنے لگتا ہے یہی حال "حدائق العشاق" اور "گلزار سرور" کا بھی ہوا۔اور بقول ڈاکٹر گیان چند:

"اردو کے تین بڑے تمثیل نگاروں نے تمثیل کو بھی اسلوبیات کی شاخ بنا دیا۔"[1]

مثالیں اگرچہ ان کے ذکر کے سلسلے میں گزر چکی ہیں، لیکن ایک بار اور دہرالیں تو بیجا نہ ہوگا۔"سب رس" کا عام انداز یہ ہے۔

---

[1] تحریریں۔صفحہ ۲۸۷

"عجب عجب اس کے کام۔ انسان کیا کر سکے نام۔ پیدا کیا زمین۔ پیدا کیا آسمان۔ سب دانا یان، سب دانش مندان حیران۔ کیا ولی کیا نبی۔ سجدہ کیے اس ٹھار۔ سبھی قادر قدرت کا دھنی۔ غنی۔ مستغنی۔ ہوتا سب خدا کا بھاتا۔ ہو کنے میں ہو جاتا۔ یاں چرانہ چوں۔ جیوں عربی میں کتا ہے کن فیکون۔"

گلزار سرور کے تیور ملاحظہ ہوں:

"نقاشان تختہ ارژنگ سخندانی نے کہ قلم جادو رقم اون کا چہرہ کشائی معشوقہ معانی میں غیرت ید بیضا ہے اور مصوران نقشہ شیریں زبانی نے کہ کوہ کنی ان کی تحریر دلپذیر کے مانند عشوہ ملیح خوں کی نمکین ادا ہے۔ دلفریب چہرے کو اس نادر خیال کے خامہ فصاحت نگار سے اس طرح آرائش دی ہے اور حکایت کے گیسوئے عنبر بو کی شانہ قلم سے یہ زیب و زینت کی ہے کہ زمانہ گزشتہ میں سمت مشرق مملکت طویل ولایت بے عدیل تھی۔ اگر طول اس کا عرض کروں خیال یکہ تاز احاطہ تصور میں نہ لا سکے۔ اور عرض کی انتہا پیک اندیشہ نہ پا سکے۔"

نیرنگ خیال کی گل فشانیاں بھی دیکھیے:۔

"وہ ملکہ کوکب جمال کی ایک بیٹی تھی کہ باپ اس کا عالم خیال سے تھا، مگر اس کے نور جمال اور حسن کمال نے تمام عالم بالا روشن کر رکھا تھا، اور صداقت و حقیقت کے مدرسہ میں تعلیم پائی تھی۔ اسے حضور سے ملکہ علم افروز کا خطاب عطا ہوا اور عقل کا تاج سر پر رکھا گیا جس میں آفتاب کی طرح فہم و ادراک کی شعاعیں جگمگا تی تھیں۔ رفعت کا تخت پھولوں سے سجایا۔ اس پر ملکہ موصوفہ کو جلوہ گر کر کے اس طرف روانہ کیا۔ آسمان نے تارے اُتارے۔ اور زمین نے بجائے غبار کے نور اُڑایا۔ اس نے بھی عالم میں آکر باپ کی طرح سے وہ شوکت و شان لیاقت کی دکھائی جس سے تمام بے لیاقت تھرا گئے۔ اور ماں کی طرف سے وہ روشنی پھیلائی کہ خاک کا کرہ نور کی قندیل ہو گیا۔"

بیان کی ان جلوہ ریزیوں اور رنگین اداؤں کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ انھیں تمثیلوں میں دلچسپی، زور بیان، شگفتگی اور تنوع نمایاں ہے۔ اس کے برعکس عام فہم سلیس اور سادہ زبان میں لکھی ہوئی تمثیلیں جاذبیت رنگینی اور حسن بیان سے محروم ہو کر دلہنوں کی دل کشی کے بجائے بیواؤں کے انداز و ادا رکھتی ہیں۔ "خط تقدیر" "جوہر عقل"

اور "مادرِ ہند" وغیرہ اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ لیکن بہر حال رنگینی ادا، قافیہ پیمائی اور حسن بیان کو تمثیل کے لیے ضروری نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ اگرچہ اردو والوں کی یہ ان کی اپنی جدت نہیں تھی۔ وجہی نے تو قصہ حسن و دل اور "دستور عشاق" سے متاثر ہو کر وہی زبان لکھی۔ اور سرور اور مولانا آزاد اپنی افتاد طبع سے مجبور تھے۔ وجہی اور سرور کے لیے زبان و بیان کی دلکشی ہی اصل محرک بنی۔ مولانا آزاد البتہ تمثیل کے فن پر ریجھے تھے۔ مگر ان کی بدقسمتی یا خوش قسمتی سے ان کے سامنے ایڈیسن، جانسن اور اسٹیل کی تمثیلیں تھیں جو خود تمثیل کی ہیئت کی دلچسپی اور ایک روایت کو زندہ کرنے کے خیال کی اسیر تھیں۔ ان کے سامنے یہ موزوں ترین وسیلہ اظہار کبھی نہیں رہی۔

تمثیل نگاری کا مستقبل

عرض کیا جا چکا ہے کہ علامت نگاری تمثیل نگاری سے زیادہ ترقی یافتہ اور موزوں ترین وسیلہ اظہار کی صورت میں نمودار ہوئی اس لیے بتدریج علامت نگاری تمثیل نگاری کو پیچھے ہٹا کر خود اس کی جگہ قابض ہو گئی۔ کچھ اس کی اپنی انفرادیت نے اور کچھ زبان و بیان کے ارتقا نے بھی اسے آگے بڑھایا۔ بقول ڈاکٹر گیان چند:

> "تمثیل علامت نگاری کی تیز گامی کے مقابل جرس کارواں کے نالے میں محو ہے۔ ماضی و حال کے بہت سے ایسے تجربات جو الفاظ میں نہیں سما سکتے علامیہ ہی کے فتراک میں اسیر ہو پاتے ہیں تمثیل میں صرف انہی اصولوں کی ترجمانی کی جاتی ہے جن سے ہم پہلے سے واقف ہیں لیکن رمزیہ تخیل کی سیر قلمرو کی سیر کرا دیتا ہے۔"[1]

زمانۂ موجودہ تمثیل نگاری یادگار عہد رفتہ بن کے رہ گئی ہے۔ اگرچہ کبھی کبھی تمثیل کی بے وقری کے گھٹا ٹوپ اندھیارے میں اس کی سخت جانی کسی نہ کسی شکل میں جگنوؤں کی طرح اپنی چمک دکھا جاتی ہے۔ جیسے کرشن چندر نے ایک گدھے سے کام لیا یا کنھیا لال کپور نے "برج بانو" لکھی اور حال ہی میں خواجہ احمد عباس نے "ایک لڑکی سات دیوانے" کی شکل میں پیش کیا۔ لیکن عموماً نظم و نثر میں علامت نگاری کا بول بالا

---

[1] تحریریں۔ صفحات ۷۶۔ ۲۷۵

ہے۔ اگرچہ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کسی افسانہ نگار کے افسانوں میں تمثیل کے سائے کچھ اس قدر لمبے ہوتے ہیں کہ لوگ انھیں تمثیلی افسانہ کہنے لگتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ علامت ہی کے ممنون کرم ہوتے ہیں۔ تمثیل کے احسان مند نہیں۔ جیسا کہ اس سے پہلے رتن سنگھ کے افسانوں کے سلسلے میں ذکر ہو چکا ہے۔ سائنس کی مزید ترقیوں، انسانی شعور کی گہرائیوں اور صنعتی دور کے انسان کے کرب اور کشٹ کی ہمہ جہتی زخموں کو گرفت میں لانا تمثیل کے بس کی بات نہیں رہی۔ اور اس لیے مستقبل میں اس کے فروغ کے امکانات تاریک ہیں۔ ڈاکٹر سید حامد حسین نے صحیح لکھا ہے کہ:

"رمزیہ (تمثیل نگاری) بحیثیت اسلوب عہد حاضر کے ادیب کے لیے ایک محدود وسیلۂ اظہار ہے۔ چناں چہ نیا ادب رمزیے کی استعاریت کو نئے انداز سے حاصل کرنے اور اس کے لیے نئی نئی علامتی ترکیبوں کو وضع کرنے کی کوشش میں لگا ہوا ہے اور اسی میں اظہار و ابلاغ کے لیے نئے امکانات پوشیدہ ہیں[1]"

---

[1] رمزیہ نگاری۔ مفہوم اور روایت صہ ۳۹

اُردو تمثیلی تخلیقات کی فہرست

ذیل میں اردو کی تمثیلی تخلیقات کی فہرست پیش کی جاتی ہے۔ میں نے ان کو تین حصوں میں تقسیم کردیا ہے۔ مکمل تمثیل میں وہ تمثیلیں ہیں جو صحیح معنوں میں تمثیل ہیں۔ جزوی تمثیل میں وہ تمثیلیں ہیں جن میں ایک یا کئی بنیادی شرائط کی پابندی نہیں ملتی اور ناقص تمثیلیں وہ ہیں جن کو تمثیل کہا جاتا ہے مگر حقیقتاً وہ تمثیلیں نہیں ہیں۔ پھر بھی تمثیلی پیرائے میں لکھی گئی ہیں، یا تمثیلی پیرایۂ بیان سے متاثر ہیں۔

مکمّل تمثیل

مہابھارت — مایا جال میں پھنسے ہوئے انسان کی حقیقت (یہ حکایت جین شاستر۔ مثنوی مولانا روم دوسرا دفتر۔ کلیلہ و دمنہ از ابن المقفع اور نصراللہ۔ عیار دانش۔ خرد افروز۔ بوستان اور رکیرٹ کی جرمن نظم میں بھی ملتی ہے۔ (بحوالہ اردو کی نثری داستانیں۔ از ڈاکٹر گیان چند ص ۳

سب رس	از وجہی	سن ۱۶۳۵ء	(نثر)
وصال العاشقین	از ذوقی	〃 ۱۶۹۷ء	(نظم)
گلشن حسن و دل	از مجرمی	〃 ۱۷۰۲ء	(〃)
پنچھی باچھا	از وجدی دکنی	〃 ۱۷۴۲ء	(〃)

سب رس (منظوم)	از قادری	سنہ ۱۷۴۵ء	(نظم)
حسن و دل	از خاتم دکھنی	″ ۱۷۳۷ء	(نظم)
رسالہ دل پسند	از عطائی		(نظم)
جانِ جہاں	از عالی	″ ۱۸۴۴ء	(نظم)
حسن و دل	از خیرالدین خواجہ	۱۸۴۷ء	(نظم)
قصہ حسن و دل	از منشی غلام شاہ بھیک	۱۸۰۱ء	(نثر)
ہنس نامہ	از نظیر اکبرآبادی	———	(نظم)
مہتاب معرفت	بھگوان داس دہلوی	———	
تعویذ ایمان ـ یا		———	
تہذیب مقال	از میر آقا حسین	———	
گلزار سرور	از رجب علی بیگ سرور	———	(نثر)
جنگ عشق	از عبدالرحمٰن حیرت	سنہ ۱۸۷۰ء	(نظم)
مثنوی حسن فطرت	از عبرت گورکھپوری	″ ۱۹۱۸ء	(نظم)
مثنوی پدماوت	از غلام علی دکنی	″ ۱۶۸۰ء	(نظم)
مثنوی رتن پدم	از ولی ویلوری	———	(نظم)
مثنوی دیپک پتنگ	از عشرتی	سنہ ۱۶۹۵ء	(نظم)
مثنوی شمع و پروانہ	از عبرت و عشرت	″ ۱۲۱۱ھ	(نظم)
مثنوی پدماوت	از قاسم	″ ۱۸۶۹ء	(نظم)
خط تقدیر	از مولوی کریم الدین	″ ۱۸۶۲ء	(نثر)
جوہر عقل	از منشی عزیزالدین	″ ۱۸۶۵ء	(نثر)
خط	از رتن ناتھ سرشار	″ ۱۸۷۷ء	(نثر)
اس مضمون کو پڑھ کر آئینہ ضرور ملاحظہ کریجیے گا	از منشی سجاد حسین	″ ۱۸۸۴ء	(نثر)
مادرِ ہند	از شاد عظیم آبادی	″ ۱۸۷۴ء	(نظم)

منازل السائرہ (تمہیدی حصہ)	از راشد الخیری	(نثر)
آغازِ آفرینش میں باغِ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہو گیا	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
گلشنِ امید کی بہار	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
انسان کسی حال میں خوش نہیں رہتا	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
علوم کی بدنصیبی	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
علمیت اور ذکاوت کے مقابلے	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
جنت الحمقا	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
خوش طبعی	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
نکتہ چینی	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
مرقع خوش بیانی	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
سیرِ عدم	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
موجودہ تعلیم و تربیت کی تشبیہہ	از محسن الملک	(نثر)
دنیا کی اُجڑی ہوئی محفل	از سرور جہان آبادی	(نظم)
سیاہی کی بیٹی	از سید وصی احمد بلگرامی	(نثر)
برج بانو	از کنہیا لال کپور	(نثر)
ایک لڑکی سات دیوانے	از خواجہ احمد عباس	(نثر)

جزوی تمثیل

کلیلہ و دمنہ کے پہلے دو باب کی کہانی اور چوتھے باب میں زاغ و بوم کی لڑائی	(نثر)

لومڑی اور سارس کی حکایت	ــــــ	(نثر)
طلسم بلیناس	از شیون	(نثر)
طلسم کن فیکوں	از بزم	(نثر)
سیر زندگی	از محمد حسین آزاد	(نثر)
عقل و نقل کا جھگڑا	از مولانا عبدالحلیم شررؔ	(نثر)
شیون عروس	از سرورؔ جہان آبادی	(نظم)

ناقص تمثیل

اژدر نامہ	از میر تقی میرؔ	(نظم)
تشبیب قصیدہ در مدح آصف جاہ	از سوداؔ	(نظم)
طلسم اجرام و اجسام		(نثر)
غالبؔ کا خط علاء الدین کے نام	غالبؔ	(نثر)
صبح امید	از مولانا محمد حسین آزاد	(نظم)
خواب امن	از مولانا محمد حسین آزاد	(نظم)
داد انصاف	از مولانا محمد حسین آزاد	(نظم)
وداعِ انصاف	از مولانا محمد حسین آزاد	(نظم)
گنج قناعت	از مولانا محمد حسین آزاد	(نظم)
مصدر تہذیب	از مولانا محمد حسین آزاد	(نظم)
شرافتِ حقیقی	از مولانا محمد حسین آزاد	(نظم)
شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار	از مولانا محمد حسین آزاد	(نثر)
دانش و وہم کا مناظرہ	از امیر مینائی	(نظم)
اتفاق، اختلاف کا مناظرہ	از مولانا عبدالحلیم شررؔ	(نثر)
اُجڑی ہوئی دلہن	از سرور جہان آبادی	(نظم)

امید اور طفلی	از سرور جہاں آبادی			(نظم)
کنز الفوائد	از سید احمد دہلوی	سنہ	۱۸۶۹ء	(نثر)
فسانۂ معقول	از سید غلام حیدر خاں	"	۱۸۷۳ء	(نثر)
عقل و شعور	از مولوی سید نظام الدین	"	۱۸۷۳ء	(نثر)
طلب صادق	از حاجی محمد رئیس خورجہ	"	۱۸۹۶ء	(نثر)
فسانۂ ہفت چمن	از بابو رنجیت سنگھ	"	۱۹۰۶ء	(نثر)
ایک دلچسپ مکالمہ	از صاحبزادہ آفتاب احمد خاں	"	۱۹۱۱ء	(نثر)

رسائل وجرائد

۱۔ سہ ماہی اردو، کراچی
شمارہ نمبر ۱۔ جلد ۲۹ اور شمارہ نمبر ۲ جلد ۲۹۔ جنوری اور اپریل ۱۹۵۰ء
مضمون "سب رس کے مآخذ اور مماثلات"۔

۲۔ ماہنامہ "شاعر" (بمبئی)۔ خاص نمبر ۱۹۶۰ء مضمون "سب رس" از حامد چھپروی اور شمارہ نمبر ۵ جلد ۴۱ مضمون "اردو کا پہلا انشائیہ نگار" از ڈاکٹر نورالسعید اختر۔

۳۔ ماہنامہ "سب رس" (حیدرآباد) شمارہ نمبر ۱ و ۲، جلد نمبر ۲۵ جنوری و فروری ۱۹۶۲ء اور فروری ۱۹۶۶ء مضمون "قطب مشتری اور سب رس" از اختر حسن ایم۔ اے اور "وجہی" از اکبرالدین صدیقی۔

۴۔ دو ماہی "شیرازہ" (سری نگر، شمارہ نمبر ۲ جلد نمبر ۸ مضمون "قصہ حسن و دل مختلف زبانوں میں" از ڈاکٹر نورالسعید اختر۔

۵۔ ماہنامہ "شب خون" (الہ آباد) شمارہ نمبر ۴۷ اپریل ۱۹۷۰ء مضمون "علامت کی پہچان" از شمس الرحمٰن فاروقی شمارہ نمبر ۵۱ اگست ۱۹۷۰ء مضمون "شعر، غیر شعر، اور نثر" از شمس الرحمٰن فاروقی۔

۶۔ ماہنامہ "کتاب" (لکھنؤ۔ شمارہ نمبر ۶۵ اور ۶۶ جنوری اور فروری ۱۹۶۹ء "تین کہانیاں" اور "تین کہانیوں پر تبصرے" شمارہ ۹، مارچ ۷۰ء مضمون "تشبیہہ سے علامت تک" از عصمت جاوید۔

۷۔ ماہنامہ "آج کل" (دہلی، شمارہ نمبر ۱ جلد نمبر ۳۱۔ اگست ۷۲ء افسانہ "ایک لڑکی سات

دیوانے" از خواجہ احمد عباس۔

۸۔ ماہنامہ "ماہِ نو" (کراچی) اکتوبر ۱۹۶۴ء مضمون "شاعری میں سمبالزم کی تحریک" از ڈاکٹر وزیر آغا۔

۹۔ سہ ماہی "تحریر" (دہلی)، شمارہ ۳۔ جلد ۴، ۱۹۷۰ء مضمون "خاتم کی مثنوی حسن و دل" از ڈاکٹر گیان چند جین۔

۱۰۔ سہ ماہی "نوائے ادب" (بمبئی) شمارہ نمبر ۱ جلد ۱۹ جنوری ۱۹۶۸ء مضمون "مثنوی پدماوت کے دو اچھوتے کردار" از شہاب سرمدی شمارہ نمبر ۴، اکتوبر ۱۹۶۹ء مضمون "تاج الحقائق کا اصلی مصنف" از ڈاکٹر نور السعید اختر۔

۱۱۔ پندرہ روزہ "قومی زبان" (کراچی) ۱۹، اگست ۱۹۶۴ء مضمون "سپاہی کی بیٹی" از سید وصی بلگرامی۔

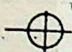
۱۲۔ ہفتہ وار "ہماری زبان" (علی گڑھ) شمارہ نمبر ۸ جلد نمبر ۳۱، ۸ مئی ۱۹۷۲ء مضمون "غلام علی عشرت" از احمد سجاد۔ ص ۶

۱۳۔ مجلہ سیفیہ" بھوپال۔ جلد اوّل و دوم۔ ۶۴۔ ۶۳۔ ۶۲ ۱۹ء مضمون" رمزیہ نگاری مفہوم اور روایت" از ڈاکٹر سید حامد حسین۔

۱۴۔ سہ ماہی "اردو" (اورنگ آباد دکن) جلد دوم حصہ ہفتم۔ جولائی ۱۹۲۲ء مضمون "مسلمانوں میں ترویج تراجم کا دورِ اوّل" از شیخ محمد اسماعیل پانی پتی۔ جلد پنجم حصہ سیزدہم اپریل ۱۹۲۵ء مضمون" طوطا کہانی اور "سب رس" از س۔م۔ن صاحب۔

۱۵۔ ماہنامہ "آج کل" (دہلی)، تاراچند نمبر۔ مضمون "ڈاکٹر تاراچند اور فارسی ادب۔ از ڈاکٹر امیر حسن عابدی صدر شعبۂ فارسی دلی یونیورسٹی۔ دہلی ص ۱۷







نام : عنایت اللہ (منظر اعظمی)

سنہ ولادت : یکم جنوری ۱۹۳۴ء

جائے ولادت : فیض آباد (یوپی)

تعلیم : میٹرک (۱۹۵۰ء)، بی۔ اے (۱۹۵۶ء) جامعہ ملیہ اسلامیہ، ایم۔ اے اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی (۱۹۵۸ء) پی۔ ایچ۔ ڈی۔ جموں یونیورسٹی، جموں (۱۹۷۴ء) ڈی۔ لٹ جموں یونیورسٹی (۱۹۸۳ء)

ملازمت : لکچرر کامرس کالج جموں (۱۹۵۹ء) لکچرر گورنمنٹ ویمن کالج (۱۹۶۶ء) لکچرر شعبہ اردو جموں یونیورسٹی (۱۹۶۷ء) ریڈر شعبہ اردو جموں یونیورسٹی (۱۹۸۳ء) پروفیسر شعبہ اردو جموں یونیورسٹی (فروری ۱۹۹۱ء تا مئی ۱۹۹۱ء) صدر شعبہ اردو جموں یونیورسٹی (مئی ۱۹۹۱ء تا حال)

تصنیفات : اردو میں تمثیل نگاری، چراغِ راہ، سب رس کا تنقیدی جائزہ، تلاش و تعبیر، شعری زبان کی اصلاح کی کوششیں۔ ایک جائزہ، اردو کے ادبی ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصّہ (زیرِ اشاعت)

ISBN 81-7160-055-2